



LAS PINTURAS MURALES DE LAS CAPILLAS OTOMÍES, HISTORIA Y CULTURA DE SAN MIGUEL TOLIMÁN

Doctorado en Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas
Línea de investigación: Historia del Arte y de la Arquitectura en el Mundo Hispánico
Universidad Pablo de Olavide

ANA LAURA MEDINA MANRIQUE

Directores de tesis:

Dr. Francisco de Paula Ollero Lobato y

Dr. David Charles Wright Carr

Sevilla

Mayo de 2019

A los otomíes de San Miguel Tolimán, a todos los indígenas de México y a mis padres

AGRADECIMIENTOS

A la Fundación Carolina, la Universidad Pablo de Olavide y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México por el apoyo en la realización de mis estudios de doctorado. Por darme la oportunidad de desarrollar mi investigación y mostrar mi cultura fuera de México. Por permitirme visibilizar la realidad de los pueblos originarios y la puesta en valor de su arte.

A toda la gente de San Miguel Tolimán por la riqueza cultural que conservan y comparten. Por abrirme las puertas de sus hogares y permitirme conocer más sobre su historia y tradiciones. Por su sabiduría y generosidad. Por enseñarme la riqueza de su tierra y el amor de su gente.

Por su apoyo y conocimiento, a mis directores de tesis Francisco Ollero y David Wright quienes me aportaron las herramientas necesarias para desarrollar esta investigación. Por guiarme en este camino y fomentar mi crecimiento académico.

A los profesores del Departamento de Artes de la Universidad Pablo de Olavide y la Escuela de Estudios Hispano-americanos por sus conocimientos y asesoramiento.

A mi padre por su apoyo y cariño incondicional, a todos mis amigos por alegría y amor a pesar de la distancia. A las personas que conocí en el camino, los que llegaron, los que se quedaron y los que se fueron.

A la Sevilla del día a día, a su cotidianeidad, sus colores, su música y su gente.

Gracias

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
1. LAS PINTURAS MURALES DE LAS CAPILLAS DE LOS OTOMÍES	9
1.1. Planteamiento del problema.....	9
1.2. Preguntas de la investigación	9
1.3. Hipótesis	10
1.4. Objetivos de la investigación	10
1.5. Justificación del estudio	11
1.6. Metodología y definición del corpus	11
2. LA PINTURA MURAL	13
2.1. Breve historia	14
2.2. La pintura mural novohispana y su antecedente indígena	16
2.3. Soportes.....	18
2.4. Pigmentos	21
2.5. Aglutinantes	22
2.6. Pintura al fresco	23
2.7. Pintura al temple	24
2.8. Conservación: Agentes deteriorantes	26
2.9. Evaluación y diagnóstico	34
2.10. Restauración.....	35
3. CONCEPTOS ICONOGRÁFICOS Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	38
3.1. Pasos para la interpretación.....	41
3.2. La investigación etnográfica.....	42
3.3. El arte local de las pinturas murales de los otomíes	46
4. CAPILLAS INDÍGENAS	48
4.1. Capillas novohispanas	48
4.3. Las capillas de los otomíes, siglos XVIII y XIX.....	53
4.3.1. <i>San Miguel de Allende</i>	53
4.3.2. <i>San Miguel Ixtla</i>	56
5. IMÁGENES MEXICANAS A LOS LARGO DE LA HISTORIA	63
5.1. Pintura rupestre del semidesierto queretano	63
5.2. Murales en Teotihuacán	66
5.3. Imágenes novohispanas en los complejos conventuales.....	73
5.4. La literatura cristiana y sus ilustraciones.....	77
5.5. Las relaciones festivas.....	85
6. LAS CAPILLAS FAMILIARES DE LOS OTOMÍES	88
6.1. Aspectos históricos	88
6.2. Los oratorios domésticos	99
6.3. Usos rituales y patrimonio inmaterial	103
6.3.1. <i>Tradiciones y expresiones orales incluido el idioma</i>	104
6.3.2. <i>Las artes del espectáculo</i>	107
6.3.3. <i>Usos sociales, rituales y festividades</i>	109
6.3.4. <i>Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo</i>	113
6.3.5. <i>Las técnicas artesanales tradicionales</i>	114
6.4. La fiesta patronal de San Miguel.....	116
6.4.1. <i>Festividades en el mundo mesoamericano</i>	117

6.4.2. <i>El arcángel Miguel en Tolimán</i>	118
6.4.3. <i>El ceremonial en la actualidad</i>	121
6.4.4. <i>Representaciones, símbolos, actores</i>	125
6.4.5. <i>La fiesta barroca y el teatro evangelizador</i>	149
6.4.6. <i>Memoria e identidad en Tolimán</i>	152
6.5. Descripción de las capillas	153
6.5.1. <i>Los Luna</i>	157
6.5.2. <i>San Diego</i>	165
6.5.3. <i>Ndodo Grande</i>	173
6.5.4. <i>Don Bato</i>	180
6.5.5. <i>Los Reséndiz</i>	186
6.6. Estadística de temas y figuras	192
6.7. CATÁLOGO DE PINTURAS MURALES DE LAS CAPILLAS DE LOS OTOMÍES	208
6.7.1. <i>Capilla de los Luna</i>	208
6.7.2. <i>Capilla de San Diego</i>	225
6.7.3. <i>Capilla de Ndodo Grande</i>	238
6.7.4. <i>Capilla de Don Bato</i>	249
6.7.5. <i>Capilla de los Reséndiz</i>	257
CONCLUSIONES DEL ESTUDIO	267
TABLA DE FIGURAS	275
FUENTES DOCUMENTALES	279
BIBLIOGRAFÍA	284
ANEXO: ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES	300

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta tesis se ha centrado en la interpretación de las pinturas murales indígenas de cinco capillas familiares en la comunidad de San Miguel Tolimán. Este trabajo ha sido la culminación de una investigación iniciada hace unos años por la cual obtuve el grado de maestra en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe.

Durante el trabajo de investigación previo a esta tesis doctoral, se interpretó el significado de las pinturas murales de la capilla de los Luna. En la investigación de maestría se comenzó con un trabajo etnográfico con propietarios y asistentes a esta capilla. Se trabajó con fuentes secundarias y fuentes orales obteniendo información sobre la importancia de las pinturas de este oratorio. Dicha investigación fue el preámbulo de la tesis que se presenta a continuación la cual abarca cinco de las capillas más importantes de la comunidad debido a su antigüedad, ritualidad y reconocimiento por parte de la población.

El fin de la tesis de maestría fue conocer el significado de las pinturas murales de la capilla de los Luna. Este oratorio ha sido restaurado en dos ocasiones los últimos veinte años. Además de su evidente relevancia pictórica, la capilla de los Luna es uno de los espacios rituales más importantes de la comunidad ya que en éste se llega a depositar la imagen del san patrono durante su celebración anual. La capilla de los Luna también pertenece a una de las familias más importante a nivel local, varios integrantes del linaje han participado en la celebración patronal desempeñando cargos y apoyando en la organización del ceremonial antes, durante y después de su realización.

Los resultados obtenidos en mi investigación de maestría reflejaron la importancia de las capillas de los otomíes en la vida de todos los habitantes de la comunidad. Sus pinturas murales no han dejado indiferentes a los pobladores quienes a menudo se preguntan por su autoría y el proceso de su creación. Las imágenes en los muros de la capilla de los Lunas son también testimonio de la historia y ritualidad de la localidad reflejada en la representación de personajes importantes como los miembros de la danza de la Conquista y la figura de san Miguel arcángel.

En esta tesis, la propuesta de objetivos ha incrementado el número de capillas analizadas. La investigación se ha ampliado a cinco oratorios: los Luna, San Diego, Don Bato, *Ndodo* Grande, y los Reséndiz. Algunos objetivos se han conservado de la investigación anterior mientras que otros nuevos se han desarrollado en este texto. El significado de las pinturas murales sigue siendo uno de los puntos más importantes a tratar. El papel que juegan las imágenes en la vida de los pobladores y su trascendencia cultural como elemento de identidad de los otomíes de la zona, es el punto central del estudio.

La investigación de maestría ha evolucionado presentando el estudio ritual, simbólico y técnico de las pinturas murales de las capillas. Se ha realizado una breve descripción del estado aparente de estas obras basándose en un pequeño examen visual en el que se tomó en cuenta el material, los pigmentos, el soporte y el tipo de daño que pudo provocar el deterioro de las pinturas más afectadas como es el caso de la capilla de los Reséndiz.

En este estudio también se dio mayor importancia a las fuentes históricas recurriendo a documentos de archivos en donde se pudiera encontrar información de primera mano la cual diera respuesta a las incógnitas que giran alrededor del significado de algunas de las pinturas murales de los otomíes.

En el aparato metodológico se presentaron las preguntas de investigación y se expuso el objetivo general, los objetivos específicos, la metodología, el corpus de la investigación, y las diferentes propuestas teóricas que sustentarán la interpretación de las pinturas murales.

La metodología de investigación se ha sustentado en la consulta de información sobre las capillas de los otomíes, su historia y el contexto de su origen. Por otro lado, el trabajo etnográfico ha permitido recabar datos de fuentes orales con las que se ha trabajado a través de entrevistas y charlas con los pobladores de San Miguel. En este punto, la etnografía sigue siendo una herramienta importante para conocer la percepción e importancia que los pobladores adjudican a las pinturas murales de sus oratorios.

También la consulta de fuentes primarias, como se ha mencionado hace un momento, ha jugado un papel importante para descubrir los antecedentes históricos de las pinturas. En este proceso se descubrieron, además de la literatura religiosa, otras fuentes de inspiración pictórica como las relaciones festivas o la iconografía de otras iglesias que pudieron influir en los oratorios de los otomíes.

De entre los temas que componen el marco teórico, se ha abarcado la pintura mural con el fin de apoyar la parte técnica del análisis de las pinturas. En este apartado se abordaron los temas y conceptos necesarios para la comprensión de las pinturas murales de los otomíes. Se ha hablado sobre la descripción del estado de las mismas, la técnica utilizada, sus soportes, pigmentos, aglutinantes, así como las medidas de conservación que se han implementado como solución al deterioro.

El estado de la cuestión se ha dividido en dos capítulos de los cuales el primero abarcó algunas construcciones cristianas novohispanas anteriores a los oratorios familiares. También se presentaron algunos ejemplos de capillas familiares construidas por otomíes en otros Estados del país (Guanajuato e Hidalgo). El fin de este apartado ha sido otorgar al lector una visión sobre espacios religiosos hechos por indígenas bajo la guía de los misioneros.

El segundo capítulo se ha enfocado en la tradición pictórica teotihuacana como posible influencia en los otomíes que migraron a Tolimán desde Jilotepec. También se trató la pintura parietal

desarrollada por los habitantes del semidesierto queretano quienes utilizaban pigmentos y materiales para la decoración de formaciones rocosas. Por otro lado, la función de los grabados y estampas cristianos que llegaron a América se reflejó en las figuras de algunos santos y escenas bíblicas que quedaron plasmadas en los muros de las capillas a través de imágenes devocionales extraídas de libros religiosos que los evangelizadores llevaron consigo para difundir la fe en el Nuevo Mundo.

La situación actual de la comunidad de San Miguel, su historia, creencias y tradiciones se retomaron en esta tesis de forma más amplia y detallada. Un apartado de patrimonio cultural ha sido incluido para hablar sobre los rasgos identitarios de la región de Tolimán la cual ha sido reconocida como patrimonio inmaterial de la humanidad por la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO). Las expresiones orales, la lengua, las manifestaciones artísticas y los saberes transmitidos de generación en generación serán algunos puntos importantes desarrollados en este apartado.

Finalmente, se ha incluido un catálogo de las pinturas murales de las capillas analizadas en esta tesis con el fin de conservar visualmente estas obras, clasificándolas y adjuntando la debida descripción en una ficha con información técnica, histórica y cultural. Este catálogo será un testimonio visual de la riqueza pictórica que representan las pinturas, así como el valor de su significado y la importancia cultural de figuras y escenas relacionadas con la vida de los pobladores de San Miguel.

1. LAS PINTURAS MURALES DE LAS CAPILLAS DE LOS OTOMÍES

Las pinturas murales de los otomíes son el resultado de la caracterización que los indígenas hicieron del arte cristiano difundido por los frailes durante la evangelización. Las comunidades indígenas en México representan parte de la riqueza cultural del país, éstas aportan sus saberes y tradicionales reflejando una identidad conformada por la herencia prehispánica y marcada por la conquista española. Es por ello que mi tesis doctoral tiene por objetivo analizar las pinturas murales de las capillas, su historia, actualidad, características arquitectónicas y relación con las manifestaciones culturales dentro de la comunidad de San Miguel Tolimán.

1.1. Planteamiento del problema

El tema de investigación se centra en la interpretación de las pinturas murales de las capillas de los otomíes de San Miguel Tolimán y su función como testimonio visual de una época y una cultura. Debido a la ubicación de las pinturas murales dentro de los oratorios de los otomíes, es necesario presentar también un breve panorama histórico y arquitectónico de algunas capillas indígenas de México.

1.2. Preguntas de la investigación

Las preguntas que han surgido a raíz del análisis de las pinturas murales de las capillas de los otomíes engloban una serie de puntos clasificados en los siguientes temas.

- Técnica: ¿qué técnicas fueron utilizadas? ¿qué materiales?
- Contenido: además del contenido religioso, ¿qué otros cometidos tenían estas pinturas?
- Vida de los otomíes de San Miguel: ¿a través de qué rituales se conserva el significado de las pinturas? ¿en qué símbolos, fiestas, espacios?
- Autoría: ¿quiénes intervinieron en su creación y bajo qué circunstancias?
- Historia: ¿qué elementos plasmados en las pinturas pueden ayudarnos a entender el contexto en el que fueron creadas? ¿qué nos cuentan las pinturas? ¿qué acontecimientos, qué personajes y qué lugares?

1.3.Hipótesis

La hipótesis se centrará en la ritualidad como elemento de conservación del significado e importancia de las pinturas murales y el conjunto de componentes que integran las capillas familiares. A través de las festividades y ceremonias se puede llegar a conocer el significado de figuras, atributos y escenas que se reproducen periódicamente en forma de ritual.

A nivel colectivo, el ritual logra la cohesión del grupo manteniendo los vínculos sociales que propician solidaridad entre los integrantes¹. Este hecho se ve en varios de los aspectos de la vida cotidiana de los habitantes de San Miguel. Desde el trabajar la tierra hasta compartir los alimentos en una celebración, las actividades que componen la ritualidad en la comunidad se ven reforzadas por la práctica y los lazos sanguíneos que hay entre los habitantes.

1.4. Objetivos de la investigación²

El objetivo general de este estudio es descifrar el origen y significado de las pinturas a fin de conocer su importancia en la comunidad y su valor como reflejo de la cultural de los otomíes de Tolimán.

En cuanto a los objetivos específicos, estos se agrupan en los siguientes puntos:

- Analizar las pinturas murales de las cinco capillas seleccionadas tomando en cuenta su estado de conservación.
- Identificar las figuras, motivos, atributos y temas que pueda reflejarse en la ritualidad local.
- Realizar un breve estudio histórico que permita contextualizar el periodo en el que las pinturas fueron creadas y los acontecimientos importantes que pudieran representar.
- Abarcar los elementos relacionados con las capillas de los otomíes (arquitectura, objetos rituales, fiesta y celebraciones).
- Abordar la influencia de las tradiciones artísticas que pudieron influir en la creación de las pinturas murales (arte prehispánico, arte cristiano).
- La creación de un catálogo en el que se clasifique y resguarde fotográficamente las pinturas murales.
- Mostrar el resultado estadístico y clasificación de los temas representados en las pinturas murales de las capillas estudiadas.

¹ Muir, 2001: XV.

² Los objetivos abordados en mi tesis de maestría se han modificado e incrementado en esta tesis doctoral (Medina, 2014: 27-30).

1.5. Justificación del estudio³

Las capillas familiares de los otomíes son parte del territorio simbólico reconocido por la UNESCO como patrimonio inmaterial de la humanidad. Por tal motivo, es necesario analizar estas obras creando el primer estudio formal de su iconografía e historia.

Las pinturas son parte de la historia e identidad de los pobladores de San Miguel Tolimán, su reconocimiento y conservación requerirá del esfuerzo conjunto de investigadores, autoridades y sociedad civil. Algunas de las pinturas se encuentran en peligro debido a su mal estado de conservación. Por lo que esta investigación podría concientizar sobre su importancia y puesta en valor.

1.6. Metodología y definición del corpus⁴

La metodología a aplicar en esta investigación se ha apoyado en un análisis de las pinturas murales a nivel descriptivo e interpretativo tomando siempre en consideración el pasado y presente de los pobladores de San Miguel Tolimán. También se analizarán documentos y fuentes orales que, junto a un trabajo etnográfico, permitirán recopilar la información necesaria.

Esta investigación estará sustentada en fuentes escritas tanto primarias como secundarias. Parte de la temática de la información buscada estará enfocada en la historia y cosmovisión del pueblo de los otomíes de San Miguel, y en la conquista y evangelización de la región.

Para las fuentes primarias se han requerido documentos extraídos de la biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, la biblioteca del Templo de San Francisco en Querétaro y la Biblioteca Hispánica. Los archivos consultados fueron el Archivo General de la Nación Mexicana, el Archivo Histórico del Estado de Querétaro y el Archivo General de Indias.

Por otro lado, un trabajo etnográfico compuesto de entrevistas, conversaciones y observación; se aplicará en esta tesis con el fin de obtener información relacionada con la vida y creencias de los otomíes. A través del conocimiento y costumbres de los pobladores de San Miguel, se llegará a interpretar el significado de las pinturas y su papel dentro de las manifestaciones religiosas de la comunidad. La información obtenida a través de las fuentes orales se seleccionó de algunos capítulos de mi tesis de maestría, aunque también se realizaron nuevas entrevistas y conversaciones apoyadas en la observación de algunas ceremonias y festividades.

Las entrevistas se aplicaron a adultos preferentemente con un cargo religioso dentro de la comunidad. Las conversaciones semidirigidas, individuales y grupales se realizaron en adultos mayores quienes poseían más conocimiento sobre las manifestaciones religiosas locales. Los temas a

³ Parte de este apartado se retoma de mi tesis de maestría con las modificaciones pertinentes (Medina, 2014: 35 y 56).

⁴ El siguiente apartado contiene información extraída de mi tesis de maestría (Medina, 2014: 21-23, 25, 27-30).

tratar fueron las ceremonias, tradiciones y rituales relacionados con las capillas; así como sus pinturas murales, su significado y origen.

Las entrevistas también se aplicaron a miembros a las familias propietarias de las capillas estudiadas. Una vez recabada la información necesaria, se trabajó en un catálogo fotográfico de todas las pinturas con la finalidad de crear un archivo visual que apoye el análisis final y conserve estas obras.

2. LA PINTURA MURAL

Para comprender el valor y trascendencia de las pinturas murales de los otomíes, es necesario comenzar abarcando las cuestiones técnicas que involucran la creación de una obra pictórica de este tipo. Los procedimientos, materiales y herramientas utilizados serán presentados con la finalidad de entender la selección de recursos y metodología por parte de los autores de las pinturas murales de los otomíes.

En términos técnicos, el procedimiento pictórico comprende la unión del aglutinante y el pigmento aplicados sobre un soporte adecuado, la técnica representa la manera en la que tal procedimiento se llevará a cabo⁵. Tomando en cuenta las acotaciones anteriores se puede decir que la pintura mural engloba un proceso que, a través de cierta técnica, dará como resultado una obra plástica sujeta a las condiciones arquitectónicas de su soporte⁶.

Como parte de una estructura arquitectónica las pinturas murales de los otomíes se adaptaron a los muros de las capillas presentando los siguientes rasgos⁷:

- Durabilidad: las pinturas murales de los otomíes tienen una condición duradera sujeta al cuidado y conservación de sus oratorios algunos de los cuales han sufrido un importante deterioro que ha afectado directamente el estado de las pinturas.
- Acabado mate: la mayoría de las pinturas poseen un acabado mate que facilita la apreciación de la obra desde todos los ángulos posibles de la construcción. Sin embargo, algunas obras presentan un abrillantado provocado por el bruñido del soporte, como en el caso de las capillas de los Luna y *Ndodo* Grande.
- Posición del espectador: la distribución de las pinturas al interior de los oratorios responde a la percepción del espectador, éste realizará la lectura de las obras de acuerdo a su posición, escala y forma. La jerarquía espacial centra la mirada en el muro testero seguido de los muros laterales y concluyendo en la bóveda. Las imágenes más importantes fueron pintadas en el muro testero junto al altar donde se suelen depositar ofrendas y objetos de la familia. La imagen de la cruz suele colocarse en el altar junto a figuras importantes como la Virgen María, Dios Padre, algunos santos y arcángeles⁸.
- Adaptación arquitectónica: la pintura mural debe adaptarse al resto del edificio de manera que pueda acoplarse al diseño arquitectónico de la construcción. En este punto hay que retomar la

⁵ García/Armiñana., 2013e: IX, 2.

⁶ Ferrer, 1998: 17.

⁷ Mayer, 1993: 376.

⁸ Medina, 2014: 139-140.

importancia de la posición de las pinturas dentro del espacio ya que de esto depende la percepción del espectador. Un ejemplo de ello lo encontramos en las capillas que fusionan la pintura mural de su muro testero con el altar hecho de mampostería (figura 1) que, en el caso de algunos oratorios, llega a simular un retablo.



Figura 1. Altar de la capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.

2.1. Breve historia

En la tradición occidental se pueden encontrar las primeras muestras de pintura mural hechas durante el periodo Paleolítico⁹. Dichas muestras se representaban por medio de grabados rupestres, huellas de manos o imágenes realizadas con puntas, palos o pinceles rudimentarios. En España, Francia y el norte de África; el tipo de soporte podía tratarse de piedra caliza, granito y arenisca. La variedad de color se centraba en tonos rojos y negros que se obtenían gracias a pigmentos hechos a base de hierro, manganeso o carbón¹⁰.

En el Neolítico se continuaron utilizando las bóvedas y paneles de las cuevas como soportes rupestres, los accidentes naturales eran utilizados para marcar los volúmenes de las figuras y los surcos eran raspados en los interiores de las cuevas. En esta etapa se utilizó también el muro de adobe como

⁹ Ferrer, 1998: 21.

¹⁰ Dufour, 1997: 279.

soporte¹¹. Algunos de los aglutinantes que se utilizaban en la pintura rupestre fueron grasa animal, sangre y caseína¹².

En la antigüedad griega el mortero era de arcilla lodosa con un grueso enlucido o revestimiento hecho de carbonato de calcio pintado con indicios al fresco. Del año 750 a. de C. al 600 d. de C., los romanos continuaron usando edificios como soporte para su pintura mural. Estos también aplicaron la técnica del fresco en estilos influenciados por la tradición helenística que comprendía la simulación de ricos revestimientos, la perspectiva y falseamiento de elementos arquitectónicos (columnas), la utilización de colores apagados, la creación de formas arquitectónicas ilusorias y la decoración recargada¹³.

En el siglo XVII el barroco conserva el soporte en bóvedas y cúpulas agregando nuevos elementos como las telas. En esta época también se experimentan cambios en la preparación de los bocetos. Llegando el siglo XVIII, los efectos ilusorios e imitaciones arquitectónicas prevalecen en la pintura mural mientras que en los siglos XIX y XX se continúa utilizando soportes de edificios religiosos y construcciones civiles en los que se imitan estilos renacentistas y barrocos aplicando técnicas como el temple, óleo, caseína y encáustica. El fresco vuelve a utilizarse con nuevos soportes como el cemento y el hormigón a los que se les aplican pinturas acrílicas y vinílicas¹⁴.

Paralelas a esta cronología, las primeras muestras de pintura mural en la región semidesértica de Querétaro nos ubican en un periodo que oscila entre los siglos X y XVI. Los estilos pictóricos rupestres del semidesierto obedecieron a factores ambientales y sociales. La utilización de recursos estuvo sujeta a la variedad de materiales e instrumentos disponibles en la zona. Los pigmentos de origen vegetal y animal nos conducen a ciertas especies como la cochinilla, insecto del que se extrae el color rojizo. El uso de instrumentos para realizar sus pinturas se limitaba a los recursos con los que contaban. Para los relieves utilizaban una técnica de picoteo hecha con rocas que lograban grabar imágenes que eran pulidas posteriormente¹⁵.

Actualmente, las pinturas murales de los otomíes reflejan la unión de materiales y recursos que han dado sentido a su técnica y temática. Tomando en cuenta las distintas influencias que experimentaron estas obras, se puede decir que existen rasgos tanto europeos como locales que han dado como resultado una pintura sintética que será abordada más adelante en esta tesis.

¹¹ Ferrer, 1998: 22.

¹² Dufour, 1997: 279.

¹³ Ferrer, 1998: 22, 24, 26-28.

¹⁴ *Ibíd.*, 39-43.

¹⁵ Berrojalbiz, 2006: 148.

2.2. La pintura mural novohispana y su antecedente indígena

A la llegada de los españoles, el hombre indígena ya contaba con una tradición pictórica desarrollada a través de la utilización de materiales locales. Las formas, líneas y colores eran distintos a los concebidos en el Viejo Mundo, sin embargo, la fusión de técnicas y recursos propició la creación de una pintura acorde a la época y lugar.

La pintura prehispánica tenía una sólida técnica basada en el uso del color y el manejo de formas dentro de grandes espacios cromáticos. El dinamismo en la obra se lograba por medio de la repetición de patronos y colores de las figuras que conformaban una escena. La monocromía de los fondos en los que flotaban figuras planas y sin volumen fue una característica de la pintura mural teotihuacana¹⁶. El colorido de las ciudades americanas asombró a los conquistadores quienes encontraron una pintura que podía adaptarse a las formas del soporte y representar la naturaleza de manera abstracta y haciendo uso de la bidimensionalidad¹⁷.

Debido a la amplia extensión territorial de la región mesoamericana, la tradición pictórica tuvo diferencias locales. Además del estilo teotihuacano, otro tipo de pintura relevante en la época prehispánica fue la perteneciente a la zona de Bonampak, en Chiapas. Entre los dos estilos, la pintura maya de Bonampak desarrolló planos que marcaban lejanía y cercanía dentro de una misma escena. Así mismo, el uso de la policromía y volumen se dio más en los muros interiores¹⁸.

Otra distinción entre estos dos tipos de pintura se evidencia en características como la representación de la realidad. Los mayas fueron más fieles a lo que veían en el mundo, respetaban más fidedignamente los colores, personas, animales y objetos que los rodeaban. La narrativa de la imagen también fue más clara y la libertad de las figuras era mayor al no estar enmarcadas por cenefas como en el caso de los murales teotihuacanos. Finalmente, mientras que en el arte de Teotihuacán se priorizaban el carácter religioso de las obras, los mayas enfatizaban en la vida y costumbres de sus pobladores¹⁹.

La tradición pictórica mesoamericana hizo contacto con la estilística europea siendo la temática cristiana el tema central en el desarrollo del arte novohispano. Con la llegada de los españoles, el arte mural tuvo una predominante influencia europea, al menos en apariencia. Las técnicas empleadas fueron las importadas de Europa mientras que los escenarios fueron los muros de conventos en los que se aplicaban las técnicas del fresco, temple y pintura a la cal²⁰.

¹⁶ Albarrán, 2003: 13,14

¹⁷ De la Fuente, 1995: 40

¹⁸ Ibídem, 40-41.

¹⁹ Ibídem, 43.

²⁰ Carrillo y Gabriel, 1983: 67.

La pintura al temple desarrollada en la época novohispana conservó muchas de las características del temple europeo. Sin embargo, la utilización de materiales locales además de los ya conocidos en Europa, enriquecieron la técnica. La baba de nopal, aglutinante americano, seca con el aire convirtiéndose en una película de barniz natural. Debido a la facilidad en la obtención de este material, los indígenas hicieron gran uso de él en la producción pictórica de la época colonial, sobre todo en obras más modestas²¹.

La baba de nopal ha sido identificada por Erasmo Sánchez, cronista y poblador de San Miguel Tolimán, como un aglutinante utilizado en la creación de las pinturas murales de San Miguel²². Aunque no se ha comprobado científicamente su presencia en Tolimán, la aplicación de este material también se evidencia en regiones cercanas como la de San Miguel de Allende, Guanajuato²³.

En la actualidad, algunas obras hechas al temple han sido confundidas con frescos²⁴. Este fenómeno se ha dado en pinturas de la época virreinal y también en las pinturas de las capillas familiares, más específicamente en la capilla de los Luna donde escenas y figuras han sido confundidas con frescos cuando la mayoría han sido hechas al temple.

Durante la Colonia, la pintura jugó un papel importante en las celebraciones públicas y en los espacios domésticos decorando los muros de las casas de la sociedad privilegiada²⁵. Este rasgo distintivo se refleja a menor escala en la vida de los habitantes de comunidades como la de San Miguel, que, aunque no poseían un decorado mural en sus hogares, si lo tenían en sus capillas oratorio.

Retomando la temática de la pintura mural novohispana, los modelos para la creación de obras de este estilo pictórico fueron extraídos de libros, grabados y estampas religiosas en los que se podían ver escenas y figuras que fueron adaptadas a las superficies de los muros según las preferencias de los frailes y la percepción del artista local²⁶. Entre los asuntos más recurrentes en la pintura mural colonial se encuentran los enfocados en el Nuevo Testamento rasgo evidente en las pinturas murales de los otomíes, especialmente en la capilla de los Luna donde se pueden observar diversos pasajes como el nacimiento y bautismo de Jesús²⁷.

²¹ *Ibídem*, 74.

²² Comunicación personal con Erasmo Sánchez (Medina, 2014: 137).

²³ Comunicación personal con David Wright, 16 de marzo de 2019.

²⁴ Carrillo y Gabriel, 1983: 75-76.

²⁵ *Ibídem*, 124.

²⁶ *Ibídem*, 126-127.

²⁷ *Ibídem*, 132.

2.3. Soportes

El soporte pictórico es aquella superficie preparada que mantiene una obra²⁸. Ésta sostiene la pintura de manera permanente tomando en cuenta la textura y capacidad de absorción de la superficie, así como el tipo de pigmento y la técnica que se aplicará²⁹. Su condición hace que la pintura mural sea fija y no movable como en el caso de la técnica al caballete³⁰.

Históricamente, los soportes surgieron a la par de las manifestaciones pictóricas. Después de las cuevas y paredes rocosas, el soporte fue evolucionando en manos de las civilizaciones antiguas, pasando por diferentes periodos históricos hasta llegar al gótico, etapa en la que los vitrales adquirieron protagonismo reduciendo el espacio mural en las grandes construcciones cristianas. A pesar de ello, la técnica mural siguió difundiéndose en el Renacimiento y el Barroco³¹.

El soporte de la pintura mural se compone de una serie de elementos que permiten la aplicación pictórica en su superficie previamente tratada. Es decir, antes de pintar sobre el muro o soporte, éste debe recibir el tratamiento compuesto por un revoco, un enlucido y la capa pictórica (figura 2).

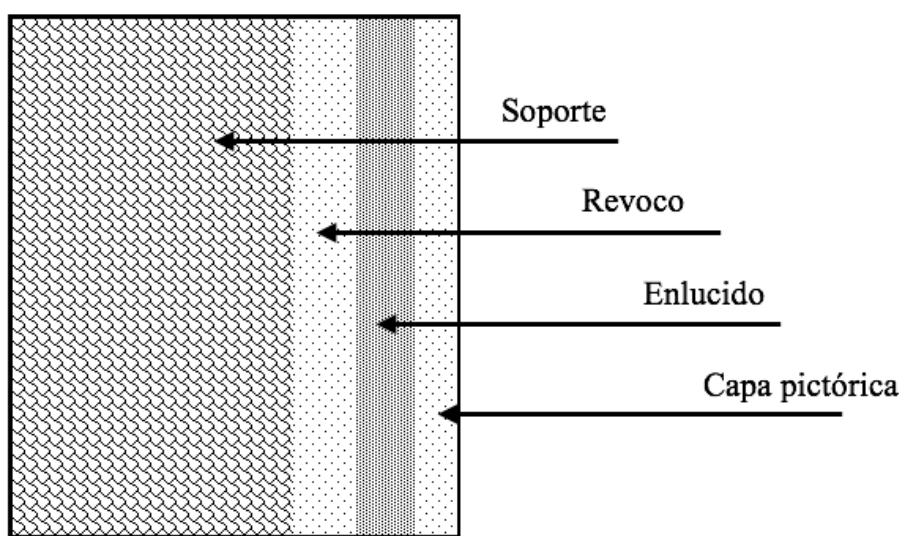


Figura 2. Esquema de un soporte y su respectiva preparación pictórica. Elaboración propia, 2017.

La superficie del muro lleva dos capas de preparación antes de aplicar la pintura. La primera denominada revoco, es un revestimiento distribuido sobre el enfoscado del muro. El mortero fino utilizado en su preparación se puede hacer de las siguientes maneras: A) a base de cal y área fina, cal

²⁸ García/Armiñana, 2013a: IV, 2.

²⁹ Toajas et ál., 2011: 329.

³⁰ García/Armiñana, 2013a: IV, 6.

³¹ Ibídem, 2.

y arena de mármol u otro tipo de piedra natural triturada. B) a base de cemento con arena gruesa o grava fina. Por su parte, el enlucido es un revestimiento compuesto por una capa de mortero de yeso blanco o fino que se extiende sobre el revoco. Finalmente, la película pictórica es el conjunto de color aplicado en varias capas superpuestas de pintura³².

Existen diferentes tipos de soportes que exigen un tratamiento adaptado a sus características y condiciones. En la obra *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*; Ascensión Ferrer explica algunos materiales con los que se construye el muro que albergará la pintura mural (la piedra natural y la arquitectura de tierra)³³. En el caso de las capillas de los otomíes, sus características constructivas obedecen al tipo de suelo de la zona. La mampostería de piedra de la edificación recibe una capa de mortero de cal y arena³⁴.

El tipo de roca más utilizada en la construcción de estos oratorios es caliza, arenisca, riolita y lutita. La mampostería más resistente es la que incluye piedra caliza y lutita debido a una eficaz unión entre los elementos que permiten una junta pequeña que combate la erosión y disgregación producto de la humedad. Por el contrario, las capillas hechas con piedra arenisca tienden a verse afectadas en sus muros, ya que este tipo de roca tiene una junta que se puede ver comprometida por la humedad. Hay que recalcar que la arenisca no se utiliza en la edificación de las bóvedas debido a las condiciones citadas de este material, sin embargo, en la comunidad de San Miguel se ha identificado a la riolita y arenisca como materiales de construcción de sus capillas³⁵.

Aunque no se ha comprobado mediante análisis, por la apariencia se presume que la capilla de los Reséndiz presenta un soporte hecho a base de piedra arenisca la cual se ha visto deteriorada con el paso del tiempo (figura 3).

³² Toajas et ál., 2011: 102 y 164.

³³ Ferrer, 1998: 50-62.

³⁴ *Inventario*, vol. 2, 2009: 142.

³⁵ *Inventario*, vol. 1, 2009: 105.



Figura 3. Segmento de mural dañado en la capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.

El cimient y los muros son de mampostería de piedra hecha de la unión con la arcilla o la mezcla de cal apagada y arena. Por la apariencia de algunos muros exteriores se puede decir que ciertas rocas utilizadas en el proceso de construcción de las capillas no han sido labradas, presentan irregularidades y no se han colocado ordenadamente. Los dos tipos de bóvedas que componen las capillas también están hechos de mampostería, éstas se asientan con un mortero de cal y arena, se alisan con ripio de piedra, y se cubren con un bruñido igualmente de cal y arena³⁶.

Una vez identificado el tipo de soporte de la capilla, un factor importante es la imprimación o preparación de la superficie que se recibirá la capa pictórica³⁷. Sus componentes comprenden aglutinantes, elementos de carga y colorantes sujetos a las condiciones de dicha superficie. También se incluyen los materiales disponibles y la técnica pictórica utilizada en la creación mural³⁸.

En la imprimación se pretende que las capas que cubren el soporte proporcionen luminosidad y espacio al aplicar pintura de tonos claros u oscuros. Para los colores medios y tonos que van de oscuros a claros, las capas proporcionarían una tonalidad media. Una imprimación efectiva se logra con una buena adherencia al soporte y una alta capacidad de absorción de la pintura que se aplicará.

³⁶ *Ibídem*, 106-107.

³⁷ Toajas et ál., 2011: 220.

³⁸ García/Armiñana, 2013b: V, 7.

Según el tipo de superficie (pared, tabla, lienzo o pergamino), la imprimación puede ser muy absorbente y de baja elasticidad³⁹.

2.4. Pigmentos

Dentro la gama de materiales utilizados en la creación de una pintura mural, los pigmentos representan una parte esencial. Este material integra el color a través de un aglutinante; otorga tonalidad al elemento con el que se mezcla o sobre el que se aplica; y a diferencia de los tintes, no se disuelve en el aglutinante, sino que forma una suspensión con éste⁴⁰.

Los pigmentos de origen natural han sido utilizados por el hombre primitivo quien les adjudicó una utilidad tanto estética como ceremonial. Estos recursos naturales siguen usándose en diferentes partes del mundo y sobre todo en la coloración de textiles, decoración de utensilios, pintura religiosa corporal y en algunas obras pictóricas⁴¹.

En un contexto más generalizado, el uso de pigmentos de origen mineral y terrestre fue en aumento. Algunos de ellos se extraían de plantas y restos de animales, hecho que dificultó la obtención de colores como el púrpura y azul. El descubrimiento de América contribuyó en el enriquecimiento de la variedad de pigmentos en ambos continentes. Se conoció en Europa la utilización del insecto americano “cochinilla” para producir el color carmín con base en un proceso de secado y tritución⁴².

Las tonalidades de los pigmentos identificados en algunos de los segmentos más antiguos de las pinturas de los otomíes son predominantemente cálidas (rojo, naranja y amarillo). Aunque en esta tesis no se cuenta con el resultado de exámenes químicos, los pigmentos de las capillas pueden provenir de diferentes minerales. Algunos ejemplos son las tierras y los óxidos de hierro, éstos últimos aportan una gama de colores como el ocre rojo, el ocre amarillo, el carbón vegetal o el carbón negro. Se puede decir que los autores de las pinturas usaron pigmentos de origen mineral para los tonos cálidos debido a la estabilidad en el color y la predominancia del rojo⁴³.

Se pueden observar en algunas capillas la aplicación de nuevo pigmentos o colorantes de apariencia sintéticos que contrastan con los colores originales. En la capilla de *Ndodo* Grande, la presencia de intensas tonalidades azules y naranjas hace suponer una intervención tardía en los muros y bóveda de esta capilla (figura 4).

³⁹ *Ibíd.*, 2, 7.

⁴⁰ Mayer, 1993: 26/Toajas et ál., 2011: 286.

⁴¹ García/Armiñana, 2013c: VI, 2-3.

⁴² *Ibíd.*, 3-4.

⁴³ Comunicación personal con Luz María Leal (Medina, 2014: 139).



Figura 4. Pigmentos sintéticos en la capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2015.

2.5. Aglutinantes

El aglutinante es otro material indispensable en la técnica del temple utilizada en la creación de las pinturas murales de los otomíes. Un aglutinante es una sustancia neutra que tiende a ser líquida y pegajosa. Éste acoge al pigmento fijándolo al soporte y dando la estabilidad y dureza necesarias en la pintura mural⁴⁴.

Los tipos de aglutinantes se pueden catalogar en naturales o sintéticos. Las colas de origen animal son aquellas sustancias aglutinantes de origen proteínico. Son solubles en agua y tienen una gran capacidad de adhesión⁴⁵. Estos adhesivos naturales se obtienen de materias primas como pieles, huesos, cartílagos, tendones, derivados de la leche (caseína) y restos de peces. Se preparan hirviendo el material en agua hasta provocar su reducción de tamaño. Después se filtra el agua y se deja enfriar hasta que adquiere una forma gelatinosa como resultado de la coagulación⁴⁶.

Tomando en cuenta el uso adhesivo de las colas y su función como aglutinante, se puede decir que la caseína mezclada con cal (caseína de cal) fue una de las más fuertes hasta el surgimiento de las colas sintéticas. Por otra parte, la solubilidad al agua está siempre presente a excepción de la caseína, aglutinante que también presenta mayor resistencia. El secado firme de las colas tarda poco tiempo, mientras que su conservación es buena siempre y cuando el procedimiento y los materiales sean

⁴⁴ García/Armiñana, 2013d: VII, 2/Toajas et al., 2011: 13

⁴⁵ Toajas et al., 2011: 123.

⁴⁶ García/Armiñana, 2013d: VII, 4.

correctos. Se deben cuidar las condiciones del soporte ya que las colas son muy susceptibles a la humedad⁴⁷.

Según Luz María Leal, restauradora de la capilla de los Luna, algunos aglutinantes utilizados fueron de origen animal, específicamente: huevo, huesos y cartílagos⁴⁸. Por otro lado, Erasmo Sánchez cronista de San Miguel, menciona la leche, miel y baba de nopal como aglutinantes utilizados en las pinturas de las capillas⁴⁹.

Las gomas extraídas de las plantas son sustancias viscosas que emanan, natural o artificialmente, de diversas plantas⁵⁰. Después de secarse puede ser soluble al agua adoptando una capacidad adherente con poca dureza y resistencia a la humedad, por lo que no es probable que se haya utilizado un aglutinante de origen vegetal en las pinturas de los oratorios⁵¹.

2.6. Pintura al fresco

El proceso pictórico del fresco involucra una serie de pasos, medidas y acciones que requieren un mayor conocimiento técnico. Por tal motivo, es poco probable la aplicación de esta técnica en las pinturas de los otomíes. La labor evangelizadora requería la enseñanza de una metodología sencilla que pudiera ser reproducida por manos indígenas por lo que el fresco pudo representar un gran esfuerzo. Sin embargo, en las pinturas murales de los otomíes se ha identificado una figura hecha por medio de la técnica del fresco, la imagen de san Felipe de Jesús plasmada en la capilla de los Luna⁵².

Históricamente, los minoicos fueron los primeros en utilizar la técnica del fresco en un soporte mural. Sus casas tenían, sobre su enlucido fino de cal, decoraciones murales hechas al fresco. Roma se difundiría esta técnica quedando plasmada en algunos murales pompeyanos y catacumbas. Ya en el románico, el temple y el fresco fueron aplicados en la decoración de muros y la creación de cuadros. La influencia de la tradición romana continúa en la creación de frescos góticos avanzando lentamente en la evolución de la técnica y materiales. Finalmente, la época de los grandes pintores trajo sutiles cambios en el Renacimiento⁵³.

El fresco es una técnica exclusiva de la pintura mural⁵⁴. Ésta consiste en fijar pigmentos de color en un enlucido húmedo compuesto por cal y arena, o cal y polvos de mármol⁵⁵. Cuando el

⁴⁷ *Ibíd.*, 5.

⁴⁸ Comunicación personal con Luz María Leal (Medina, 2014: 139).

⁴⁹ Comunicación personal con don Erasmo Sánchez (Medina, 2014: 137).

⁵⁰ Toajas et ál., 2011: 123, 200.

⁵¹ García/Armiñana, 2013d: VII, 6.

⁵² Comunicación personal con Luz María Leal, (Medina, 2014:138).

⁵³ García/Armiñana, 2013e: IX, 6-7.

⁵⁴ Toajas et ál., 2011: 191.

⁵⁵ Dufour, 1997: 285-286.

enlucido se seca y endurecen, el color se integra en la superficie del muro formando parte de éste⁵⁶. En el *buon fresco* la preparación de la cal y la acción del aire producen una capa de carbonato de calcio no soluble que permite que la pintura sea lustrosa y resistente⁵⁷.

Los pigmentos recomendados en el fresco, son aquellos de origen mineral tales como los óxidos de fierro y las tierras⁵⁸. La aplicación del color se hace por medio de veladuras y transparencias utilizando pinceles suaves. Cuando la cal absorbe el agua, ésta se evapora creando una capa de carbonato de calcio que aglutina el material cromático⁵⁹.

Antes de pintar una imagen al fresco se requiere realizar el estarcido, técnica que consiste en calcar determinada figura o escena en el muro⁶⁰. Esto se hace punteando un papel grueso siguiendo el contorno de la imagen para posteriormente colocarla sobre el enlucido y pasar un trapo con el pigmento sobre la superficie del dibujo ya perforado. Cuando la hoja con el dibujo se retira con cuidado, el estarcido queda contorneando la imagen en la superficie del enlucido⁶¹.

Las ventajas de esta técnica en la pintura mural recaen en varios puntos importantes como su integración total al soporte, su visibilidad sin reflejos desde diferentes puntos, su condición lavable y el manejo de los colores que puede resultar en una gran luminosidad o tonos sombríos⁶².

La dificultad de la técnica radica en la condición húmeda del muro sobre el que se aplica la capa pictórica. Las jornadas de trabajo deben realizarse en pocas horas antes de que seque el revoco, esto dependerá de la magnitud de las imágenes que se pretendan pintar. Igualmente, el fresco no permite correcciones a menos que se remueva el enlucido, se aplique una nueva capa y se vuelva a pintar sobre ésta⁶³.

2.7. Pintura al temple

Derivado de “templar”, el concepto “pintura al temple” alude a la mezcla de ingredientes en la medida justa⁶⁴. El temple es una técnica en la que se utiliza agua para disolver los pigmentos, así como un aglutinante compuesto de emulsiones de leche, huevo, cera, goma o cola⁶⁵. La yema de huevo aporta la proteína necesaria para lograr cuerpo en la emulsión.

⁵⁶ Mayer, 1993: 377.

⁵⁷ Fuga, 2004: 99.

⁵⁸ Toajas et ál., 2011: 286.

⁵⁹ García/Armiñana, 2013e: IX, 11.

⁶⁰ Toajas et ál., 2011:178.

⁶¹ Zamorro, 2013: 13-15.

⁶² Mayer, 1993: 377.

⁶³ Toajas et ál., 2011: 191.

⁶⁴ Fuga, 2004: 112.

⁶⁵ Dufour, 1997: 296.

Al ser una técnica más sencilla, el temple fue utilizado por los indígenas durante el periodo virreinal. En el siglo XVI se utilizaba en pinturas y retablos de las iglesias conventuales, por lo que no es de extrañar que esta técnica se haya difundido en comunidades como San Miguel⁶⁶.

En la antigüedad, los temples más comunes fueron aquellos pintados sobre decoraciones murales hechas con goma arábiga o colas de origen animal. Sus restos nos llevan a civilizaciones como la egipcia, babilónica, griega, china, romana o bizantina. El aglutinante más frecuente en la creación de murales griegos y romanos, fue la yema de huevo, ingrediente usado también en la época prehistórica junto a grasas mezcladas con sangre, óxidos y tierras⁶⁷.

El temple en el siglo XV tuvo una tendencia hacia los grasos que evolucionó en la utilización de óleos y nuevas técnicas como el huevo magro, semigraso y graso. La técnica al huevo sería olvidada en los siglos XVII y XVIII, sin embargo, en América sería explotada por los frailes y la mano indígena, para la creación de importantes obras con fines evangelizadores⁶⁸.

La limpieza de esta técnica recae en la posibilidad de trabajar superficies con tintas uniformes. Los colores conservan su apariencia seca original y no se oscurece ni amarillenta con el tiempo. Esto se debe a factores como la poca acción del aglutinante en el color, la reducida cantidad de aceite, y la mayor cantidad de agua que se evapora por completo. La posibilidad de agrietamiento es menor que en los óleos siempre y cuando el procedimiento haya sido correcto⁶⁹.

La aplicación del pigmento puede ir de ligeras a amplias pinceladas. En las pinturas murales de los otomíes el tipo de trazo obedece a la habilidad del autor. Así mismo, las capas sucesivas y traslúcidas que recibe la superficie no opacarán la aportación final de la base y los prepintados, los cuales se evidenciarán en el resultado de la pintura⁷⁰.

El temple comprende una variedad de técnicas en las que la utilización de ciertos ingredientes está relacionada al tipo de soporte. En el caso de la piedra, el aglutinante a utilizar puede ser de origen animal⁷¹. Se sabe que en algunas pinturas de las capillas familiares se ha utilizado el huevo⁷². En esta variante se incorporan la yema, el agua y el pigmento dando como resultado un secado rápido y una notable conservación del color original de los pigmentos. La forma de pintar en un soporte preparado al temple de huevo es por medio de pincelas que solo puede repetirse en la misma sección una vez que

⁶⁶ Carrillo, 1981: 31.

⁶⁷ García/Armiñana., 2013f: XIII, 2.

⁶⁸ *Ibíd*em, 4.

⁶⁹ *Ibíd*em, 9.

⁷⁰ Mayer, 1993: 290.

⁷¹ Ferrer, 1998: 63.

⁷² Comunicación personal con Luz María Leal (Medina, 2014: 139).

haya secado. En algunos casos, el bruñido de la superficie que contiene la capa pictórica se puede lograr mediante el uso de piedras especiales que aporten un acabado satinado⁷³.

En las capillas de los otomíes no todas las pinturas murales presentan un bruñido, sin embargo, este acabado puede verse en capillas como la de los Luna (figura 5) o *Ndodo* Grande.



Figura 5. Bruñido en muro lateral de la capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.

En las pinturas murales de los otomíes también cabe la posibilidad de que se haya usado baba de nopal como aglutinante debido a su sencilla extracción y buenos resultados en la pintura mural⁷⁴. En la época prehispánica, este material podía mezclarse con cal, como en el caso de los murales tlaxcaltecas de Cacaxtla. Las cetáceas, género al que pertenecen los nopales, son plantas que abundan en territorio mexicano por lo que este aglutinante ha sido de fácil acceso y manejo⁷⁵.

2.8. Conservación: Agentes deteriorantes

Para conocer el estado de una obra, ésta debe ser diagnosticada tomando en cuenta su condición inicial. Posteriormente se debe analizar la intervención de elementos externos a la obra y la implicación en su deterioro, todo esto con el fin de emprender las medidas de restablecimiento y protección de la pintura mural.

⁷³ García/Armiñana, 2013f: XIII, 13-15.

⁷⁴ Carrillo y Gabriel, 1983: 74

⁷⁵ Falcón/Magaloni, 1992: 18.

Existen agentes externos que pueden llegar a dañar la pintura si no se toman medidas precautorias. El agua es un elemento de deterioro que propicia la mayor parte de las reacciones químicas que puede sufrir una obra. Los hidratos producto de la reacción entre el oxígeno e hidrogeno del agua, mezclados con otros cuerpos, crean compuestos que destruyen la pintura y su soporte⁷⁶.

De acuerdo al examen visual que se ha hecho de las capillas, la humedad ha sido uno de los factores de deterioro más dañinos y recurrentes en las pinturas murales. Todos los oratorios de la comunidad han sufrido el desgaste provocado por el agua en diferentes formas. Los materiales involucrados en la creación de las pinturas murales, al tener un origen orgánico, dependen del aumento y pérdida de agua que experimentan. Cuando el soporte sufre cambios de este tipo, su película de pigmento puede tener una distensión y encogimiento, que llega a destruir la obra. Cuando la humedad del aire entra en la superficie pictórica alcanzando un 100%, se produce una condensación del agua que provoca la descomposición de los componentes⁷⁷.

El caso más grave que se ha encontrado entre las capillas que aún conservan su pintura mural, es el de la capilla de los Reséndiz. Este oratorio, además de sufrir de importantes problemas de humedad, también se ha visto afectado por el uso ritual del recinto, el abandono y factores externos (figura 6).



Figura 6. Segundo tramo de la bóveda de la capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2018.

⁷⁶ Ferrer, 1998: 67-68.

⁷⁷ *Ibíd.*, 67.

Existen técnicas con las que se puede contrarrestar el problema de la humedad partiendo del descubrimiento de la fuente del origen y haciendo uso de aparatos medidores. Antes de identificar el nivel de deterioro de la pintura conviene evaluar el estado de su soporte. Después se puede crear un croquis del área que se va a tratar tomando en cuenta las zonas más deterioradas⁷⁸. A nivel visual y sin pruebas científicas realizadas en esta tesis, se han identificado los siguientes tipos de daño causados por el agua:

A) La humedad ascendente entra en los conductos capilares de los materiales que componen un muro alcanzando niveles elevados⁷⁹. Las manchas oscuras en el suelo y el soporte mural presentan eflorescencia que va ampliándose una vez que la zona húmeda se ha secado. Esta acción aumenta la degradación en el muro, afectado el enlucido. En ocasiones, el agua del subsuelo que sube por los conductos contiene sales que provocan esta eflorescencia⁸⁰.

Este tipo de desgaste se percibe en la capilla de San Diego (figura 7). En la fachada se observa el deterioro producido por la humedad ascendente que ha comprometido la cara exterior del muro. Dentro de la capilla hay una intervención en la parte inferior en la que se observa la aplicación de una capa de pintura posiblemente a manera de protección.



Figura 7. Humedad ascendente en la capilla de San Diego. Elaboración propia, 2017.

⁷⁸ Ferrer, 1998: 68.

⁷⁹ Fernández, 1991: 17/ Ferrer, 1998: 68.

⁸⁰ Ferrer, 1998: 69.

B) La humedad por condensación se produce a partir de la diferencia de temperatura entre el muro y la humedad del ambiente. Esto provoca que se forme una veladura blanca en la superficie del soporte la cual será absorbida por éste a través del proceso de capilaridad. El agua condensada se escurre sobre el muro ocasionando una erosión en canal que llega hasta el suelo. Algunos materiales (piedra caliza, mármol, sílice) con los que se construyen ciertos edificios maximizan la vulnerabilidad del soporte debido a su reducida capacidad de aislamiento térmico⁸¹.

Tomando en cuenta lo anterior, se han identificado algunos daños por condensación en las capillas de los otomíes. Como se ha mencionado, la piedra caliza con la que están hechos los oratorios los hace más susceptibles. Así mismo, la diferencia de temperatura resultado de las ceremonias y rituales celebrados en el interior ha provocado un cambio térmico en el reducido espacio. Como ejemplo, la capilla de los Reséndiz presenta este tipo de humedad en su bóveda, muy cerca del arco fajón que divide el espacio (figura 8).



Figura 8. Humedad por condensación, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.

C) La humedad por filtración representa otro problema para la conservación de la pintura mural. En este caso, las filtraciones de agua entran por orificios cercanos al soporte provocando la destrucción

⁸¹ Ídem.

del mortero y la pintura⁸². El agua de lluvia puede filtrarse a través de una cubierta en mal estado o como consecuencia de fallas en la infraestructura y el drenaje del agua. La naturaleza dificulta la conservación de murales construidos en zonas de abundante precipitación pluvial, en estos casos, se requiere de un adecuado sistema de prevención que permita el cuidado de la obra⁸³.

La humedad por filtración es otro de los problemas frecuentes en las capillas, afortunadamente se han tomado medidas para prevenir este deterioro tratando las bóvedas con materiales especiales. Por desgracia, aún quedan algunos oratorios cuyas cubiertas se encuentran expuestas a las inclemencias del temporal. Nuevamente la capilla de los Reséndiz es la más vulnerable presentando una bóveda desprotegida. A manera de comparación, las siguientes fotos muestran la bóveda de Don Bato (figura 9) con un mejor tratamiento en su superficie, y la bóveda de los Reséndiz (figura 10) en la que se puede observar la piedra sin revestimiento.



Figura 9. Bóveda de la capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2017.

⁸² Ortega, 2003: 6.

⁸³ Martínez, 2001: 202/ Pereira, 2014: 212.



Figura 10. Bóveda de la capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.

Como resultado de la humedad, las sales intervienen también como un agente de deterioro. Por su facilidad para desarrollar microorganismos, la salinidad incrementa la humedad manifestándose en manchas y deterioro de la pintura. Las filtraciones y la absorción del agua contribuyen en el desgaste⁸⁴. El impacto de este agente varía según el tipo de sal, el microclima de la región y la porosidad del soporte⁸⁵.

Después de las lluvias el intenso sol provoca una evaporación del agua con sus sales, las cuales quedan como fina capa en el suelo para ser levantadas por el aire y mezclarse con él⁸⁶. Así mismo, las precipitaciones pluviales que llegan a comprometer la cubierta de los oratorios propician la presencia de sales que entran al soporte provocando un desgaste mayor debido a su porosidad. Los daños que provoca la lluvia se manifiestan en filtraciones, chorreos, erosión y desintegración cromática de la pintura mural, esto último fenómeno se puede percibe visualmente en una de las figuras de las pinturas murales de la capilla de Don Bato (figura 11).

⁸⁴ Martiarena, 1992: 186.

⁸⁵ *Sales Solubles*, 2017.

⁸⁶ Griem, 2005, pp. 3.



Figura 11. Pintura lavada, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.

Cuando penetra el agua, ésta disuelve los materiales solubles que componen la pintura provocando desprendimiento a causa de su acumulación en huecos. La acidez del agua, característica de los temporales, disuelve los carbohidratos e incrementa el crecimiento de plantas en cavidades que se llegan a formar en la pintura. La temperatura en regiones desérticas varía considerablemente entre el día y la noche. Estos cambios pueden provocar daños en la pintura como fracturas, fisuras, hinchamiento, fragmentación y separaciones⁸⁷.

Por otro lado, la pintura mural también puede sufrir alteraciones como consecuencia de la mano del hombre. El peligro para la obra radica en los siguientes puntos: A) una intervención de personas sin conocimiento sobre conservación. B) modificaciones en la forma, ubicación y aspecto de un mural. C) una restauración o limpieza mal realizada⁸⁸. A lo largo del tiempo, las pinturas murales de los otomíes han sufrido diferentes alteraciones como producto de la intervención humana. En algunos casos ha habido intentos de restauración identificados en la capilla de los Reséndiz donde se puede ver el trazo del contorno de dos figuras que conservan poco de su pigmento original (figura 12).

⁸⁷ Román, 2005: 265-266, 269.

⁸⁸ Martiarena, 1992: 191.



Figura 12. Intervención posterior a la creación de la pintura mural en la capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.

Algunas circunstancias ligadas a la función de las capillas pueden ser decisivas en el estado de conservación de las pinturas murales. Objetos rituales como el incensario han dañado la superficie de los soportes después de una utilización periódica y prolongada. Así mismo, las características arquitectónicas, que propician poca luz y ventilación, han sido factores de deterioro.

El hombre también puede intervenir como agente de cambio. Con el tiempo, la pintura mural puede enfrentarse a modificaciones que alteren su estado original, aportando información sobre la evolución e importancia de la obra. El cambio total o parcial de la pintura se puede hacer con el fin de mejorarla o modificarla (*pentimento*)⁸⁹.

Algunas modificaciones intencionales pueden ser las siguientes⁹⁰:

- Los agregados históricos cuyo fin es otorgar un nuevo significado a la obra a través de modificaciones ocultas o visibles en los componentes y la iconografía.
- El mantenimiento o reutilización del espacio que alberga la pintura y la necesidad de modificarla a nivel estructural y artístico, dotándola de nueva iconografía propia de la época en la que se llevaban a cabo estos cambios.

⁸⁹ González, 2010: 22-23.

⁹⁰ Ibídem, 23-24.

- La revitalización pictórica (repinte) que pretende mejorar el brillo e intensidad cromática mediante cubrientes de pintura, veladuras o barnices.

En la capilla de *Ndodo* Grande se puede ver una intervención tardía en varias de sus escenas murales. Como ejemplo, se presenta el repinte sobre una figura a la que se le aplicó un pigmento aparentemente sintético de color azul en parte de su contorno (figura 13), también se pueden ver inscripciones de nombres de algunos miembros de la familia y la fecha: 30 de julio de 1862.



Figura 13. Repinte de una figura en la capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2015.

2.9. Evaluación y diagnóstico

La evaluación y diagnóstico de una obra pictórica es el primer paso a seguir dentro del proceso de restauración y protección. Un examen visual resulta crucial para detectar alteraciones en la pintura. Por medio de este análisis se pueden identificar elementos como grietas o fisuras en la obra. El daño estará relacionado con los agentes de deterioro, y las alteraciones de la obra se observarán en la capa pictórica⁹¹.

⁹¹ Román, 2005: 396-398, 400-403.

Debido a sus condiciones de uso, las cinco capillas analizadas en esta tesis se han visto afectadas por los factores antes mencionados. Como resultado del examen visual, todas las capillas presentan en su pintura mural algunos de los siguientes daños:

- Cambio de color producto de microorganismos como hongos y el envejecimiento de los materiales (pátina).
- Manchas y oscurecimientos como consecuencia de la porosidad.
- Cuarteaduras en el enlucido y el soporte producto de la mala conservación arquitectónica.
- Acumulación de sustancias como hollín, polvo, microorganismos y restos de animales (restos orgánicos y excremento).
- Costras provocadas por la humedad o agentes biológicos.
- Cristalización de las sales en el soporte o el mortero.
- Velo blanquecino provocado por las sales insolubles.
- Colonización biológica (musgo, hongos, bacterias, plantas, etcétera).

En las pinturas murales de los otomíes también se identifican deformaciones como pandeos producto de los cambios de temperatura que ocasiona la pérdida de adherencia de la película pictórica. El hinchamiento también ha afectado la pintura provocando su pérdida.

Además de la apariencia, es altamente recomendable realizar pruebas del estado de la pintura mural de las capillas (capa pictórica, mortero, soporte y estructura arquitectónica). Dicho diagnóstico se puede lograr a través de las siguientes pruebas: A) estudios químicos y mineralógicos-petrográficos. B) análisis de compacidad. C) pruebas mecánicas, térmicas y eléctricas. D) análisis de comportamiento frente al agua⁹².

La evaluación pictórica presentada en esta tesis se ha sustentado solamente en un examen visual y en una identificación de las características de los elementos de deterioro en la pintura y soporte. A pesar de ello, se propondrán diferentes medidas para lograr la recuperación y conservación de la obra, en el apartado siguiente.

2.10. Restauración

La restauración se puede definir como “el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, mientras sea posible alcanzarlo sin cometer una falsificación artística, ni histórica y sin borrar las huellas del paso del tiempo a través de la obra”⁹³. Existen varios procesos aplicables en la labor de restauración de la pintura mural, cada una de las acciones de restablecimiento emprendidas dependen

⁹² Román, 2005: 403-405, 410-412.

⁹³ Martiarena, 1992: 211.

del tipo de daño, el soporte y la estructura arquitectónica. Los siguientes párrafos abarcan una serie de soluciones que podrían aplicarse para resolver el daño detectado mediante el análisis visual de las pinturas murales de los otomíes.

A) Eliminación de microorganismo. Producto de las sales y la humedad, la mayoría de las pinturas murales de los otomíes han sufrido, en mayor o menor medida, la acumulación de microorganismos. Como solución, conviene proceder a su eliminación por medio de la aplicación de biocida en pulverizaciones que reducirán la cantidad del moho. La limpieza de rastros de moho en la superficie se puede hacer utilizando brochas suaves y aspirando la sección afectada⁹⁴.

B) Eliminación de sales. La salinidad en algunas de las pinturas murales de los otomíes se puede localizar a manera de eflorescencias. Estas sales presentan diferentes características que propician un tratamiento independiente con materiales y técnicas acorde a su eliminación. Desde la utilización de brochas suaves que eliminan la pelusilla de las eflorescencias, hasta el uso de bisturí para quitar la capa blanquecina en la pintura⁹⁵.

C) Consolidación. Cuando una obra mural presenta un estado de conservación inestable, ya sea por la pulverización de sus elementos o por la separación de sus estratos, conviene tomar medidas que ayuden a evitar separación y pérdida de los componentes de la obra. A nivel estructural, la mayoría de las capillas analizadas poseen una consolidación estable, sin embargo, nuevamente la capilla de los Reséndiz resulta ser la más vulnerable requiriendo un proceso de consolidación que repare cuarteaduras, faltantes murales, sales, microorganismos y acumulación de sustancias orgánicas debido a la colonización de fauna al interior del oratorio⁹⁶.

La consolidación se realiza una vez que se hayan eliminado los agentes de deterioro. En esta etapa se estabilizan las zonas problemáticas mediante inyecciones o pinceles, introduciendo acetato de polivinilo en las diversas capas del mural⁹⁷. En caso de que las capas experimente grietas o faltantes, se resanará con morteros⁹⁸.

D) Reintegración cromática. Las pinturas murales de todos los oratorios presentan pérdida de pigmentación. La reintegración pretende dar solución a la ausencia de color a causa de resanes grietas, humedad, etcétera. El objetivo es completar los elementos faltantes o desviarlos de la lectura del espectador. La Reintegración cromática debe respetar el estado original de la obra mediante técnicas poco invasivas como el *tratteggio*, el puntillismo, el retoque neutral y el retoque ilusionista⁹⁹.

⁹⁴ Cagigal/Herreros, 2005: 350-351.

⁹⁵ Ídem.

⁹⁶ González, 2010: 6.

⁹⁷ Cagigal/Herreros., 2005: 351-352.

⁹⁸ González, 2010: 6.

⁹⁹ Ibídem, 16.

Las pinturas murales de la capilla de los Luna han sido restauradas en 2007, la intervención duró cuatro meses y la encargada del proyecto subvencionado por el Gobierno del Estado de Querétaro fue la restauradora y profesora Luz María Leal¹⁰⁰.

La técnica utilizada fue el *trateggio*, que integra las lagunas por medio de delgadas líneas cromáticas aplicadas en diferentes posiciones, ya sea de manera vertical y paralela (*rigattino*), de manera continua o discontinua, siguiendo la curvatura de motivos o pinceladas, yuxtapuestas en ángulos, o en forma de cruces¹⁰¹. En los Luna, el *trateggio rigattino* se aplicó por medio líneas cromáticas verticales y paralelas¹⁰².

A continuación, se expone un ejemplo de *trateggio* en una figura del segundo tramo del oratorio (figura 14).



Figura 14. Reintegración cromática, *trateggio rigattino* en mural de la capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.

¹⁰⁰ Comunicación personal con Luz María Leal (Medina, 2014: 138).

¹⁰¹ González, 2010: 18-19.

¹⁰² Medina, 2014: 138-139. El *rigattino* fue la técnica utilizada para restaurar las pinturas murales de la capilla de los Luna, uno de los oratorios investigados en esta tesis.

3. CONCEPTOS ICONOGRÁFICOS Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Para llegar a una interpretación de las pinturas murales de las capillas de los otomíes, es necesario conocer la terminología empleada en la identificación de los elementos que componen la obra. Del mismo modo, una propuesta metodológica adecuada permitirá llegar a una interpretación acertada.

El término iconografía proviene de la misma raíz, que traducido al español significa “imagen” o “retrato”¹⁰³. El concepto de iconología comienza a usarse en el tratado descriptivo de las alegorías de Cesare Ripa en 1593, pero no fue sino hasta finales del siglo XVII que el concepto pudo generalizarse gracias a Furetiere. A principios del siglo XX, Mâle y Hoogeweff redescubren la iconología como parte esencial para la interpretación del significado de las obras de arte¹⁰⁴.

De acuerdo a la definición proporcionada por Juan Esteban Lorente, quien retoma varios prólogos de algunas ediciones de la obra de Ripa, la iconología es la “descripción de las imágenes, tomada de las obras antiguas [...] que describen y justifican las alegorías de vicios, virtudes, pasiones humanas, afectos, cuerpos celestes, mundo y sus partes y todo aquello que puede caber en el pensamiento humano, con sus atributos correspondientes de las que es posible extraer una moralidad”¹⁰⁵.

Por su parte, el término “iconografía” ha tenido dos acepciones a lo largo de la historia. La primera se enfoca en la retratística antigua que resaltaba el valor documental de una obra que mostraba el pasado. La segunda acepción se acerca más al concepto actual de iconografía en donde el estudio descriptivo de las imágenes se logra por medio de la interpretación de su aspecto y la relación con determinados textos¹⁰⁶.

La iconografía es definida como “la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma”¹⁰⁷. Las líneas, colores y formas componen un significado global gracias a la unión de elementos que ubican a la obra en un espacio y tiempo. Esta disciplina se centra en “un estudio descriptivo y clasificatorio de las imágenes a partir de su aspecto exterior y de sus asociaciones textuales que buscan descifrar el tema de una figuración”¹⁰⁸. De acuerdo a la apariencia de la obra, se intenta identificar los símbolos expuestos en ella y su relación con el significado que representan¹⁰⁹.

¹⁰³ Esteban, 1990: 3.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 4-5.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, 7-8.

¹⁰⁶ Castiñeiras, 1998: 31-32.

¹⁰⁷ Panofsky, 1983: 3.

¹⁰⁸ Castiñeiras, 1998: 32.

¹⁰⁹ Medina, 2014: 16, 19-20.

Retomando lo anterior se puede decir que la interpretación de las pinturas murales de los otomíes se puede realizar analizando su aspecto a primera vista desde una perspectiva descriptiva, y centrándonos en lo que puede ser comprendido partiendo de las formas y colores. Por ejemplo, si se observa una figura femenina, intuiremos que es una mujer, si observamos una imagen que por su forma pareciera una luna, sabremos que lo es. Después de la primera identificación, vendrá una interpretación más profunda apoyada en el conocimiento histórico y cultural que se tiene sobre los otomíes de San Miguel Tolimán. La mujer que se citó anteriormente, ¿tiene algún cargo en la fiesta a san Miguel arcángel?; ¿la luna representa algo en la cultura de los otomíes?

Así mismo, también se requiere una explicación de otros conceptos que se usarán en este análisis y que ayudarán a identificar cada uno de los elementos que componen las pinturas murales, su significado y su valor simbólico. La relación de cada componente se fusionará con la interpretación global que se haga de la obra.

A) Imagen. En el ámbito de las artes, se explica como un fenómeno cultural al que se puede acceder a través de la vista y que puede ser interpretado a partir de elementos que aportan un significado o una idea global del mensaje que comunican¹¹⁰.

En la imagen temática, los rasgos que componen un tema son mostrados de manera clara y directa, mientras que en la imagen narrativa los elementos que componen la obra están vinculados entre sí para describir un acontecimiento. Esta narración de hechos se enmarca en un momento y lugar específicos, así como en un orden cronológico¹¹¹.

La narrativa en la imagen puede estar enfocada en la descripción de acontecimientos ficticios o reales. La narrativa de ficción se centra en temas como la mitología o pasajes bíblicos, mientras que la narrativa realista se centra en eventos históricos¹¹². En las pinturas murales de los otomíes se observan escenas narrativas que describen acontecimientos ficticios enfocados en pasajes del Nuevo Testamento y acontecimientos reales que describen eventos de la vida de los otomíes como la fiesta patronal, actividades laborales y eventos religiosos.

B) Tema. El tema es el asunto general que se representa a través de una obra de arte y que suele estar relacionado con ésta. A lo largo de la historia del arte se han utilizado diversas temáticas que han dado origen a infinidad de pinturas. Estos grandes repertorios temáticos tenían un mismo lenguaje para representar, personas, objetos, escenarios bíblicos, mitológicos, hagiográficos, etcétera¹¹³. La temática de las pinturas murales de los otomíes es predominantemente religiosa, destacando algunos pasajes

¹¹⁰ García, 2009: 31.

¹¹¹ Castiñeiras, 1998: 53-54.

¹¹² *Ibíd.*, 56.

¹¹³ *Ibíd.*, 41, 44.

bíblicos, figuras angelicales, santos, vírgenes e iglesias. Así mismo, se pueden encontrar imágenes relacionadas con la vida e historia de los habitantes de la comunidad (accesorios, animales, atuendos, personajes).

C) El motivo. Éste es descrito como la idea a la que alude una imagen y los elementos que la componen¹¹⁴. El motivo es el asunto menor relacionado con el tema general al cual acompaña dentro de la obra¹¹⁵. En las pinturas murales de los otomíes, los motivos están representados a través de decoraciones florales, aves, e incluso parte de la arquitectura simulada que decoran la bóveda de la capilla de Don Bato.

D) Figura. Ésta puede ser la representación de un personaje, animal o híbrido. Las figuras humanas se identifican a partir de su aspecto físico, sexo, edad, indumentaria o postura. Cuando se encuentra a más de una figura en una obra, se puede hablar de un “grupo”. Cuando estos grupos realizan una acción, se habla de una “escena” que puede representar diferentes temas. Una figura puede ser también una “personificación” si se trata de una imagen humana femenina que suele representar ideas abstractas o a partes de la naturaleza¹¹⁶.

La figura puede sufrir una metamorfosis en su apariencia que puede desembocar tanto en una separación entre el contenido y la forma, como en pequeños cambios icónicos o formales. Por su parte, la seudomorfosis también conlleva cambios a través de la adquisición de nuevos significados. Cuando no se da ninguno de los cambios anteriores, estamos hablando de una continuidad en el significado y la forma de la obra¹¹⁷. Lo anterior es aplicable a algunas de las figuras de la capilla de los Luna que en apariencia no son una representación fiel de los miembros de las danzas de la fiesta patronal, sin embargo, las figuras son identificadas por la población a pesar de la modificación en su aspecto e indumentaria.

E) Atributo. El atributo muestra parte de las características de la figura que pueden estar relacionadas con su vida, su trabajo, o su historia personal (vestimenta, accesorios, herramientas de trabajo)¹¹⁸. El atributo indica la identidad de la figura, su historia o su poder. Su función como accesorio influye en el significado¹¹⁹. Hay que hacer énfasis en la historia y lo que se conoce de la comunidad de San Miguel para poder identificar los atributos como parte de una figura. Nuevamente los danzantes de la capilla de los Luna son reconocidos como tal por sus atributos o accesorios de la danza (abanico y sonaja).

¹¹⁴ Medina, 2014: 16-17.

¹¹⁵ Castiñeiras, 1998: 41.

¹¹⁶ *Ibíd.*, 46.

¹¹⁷ Rodríguez, 2005: 12-13.

¹¹⁸ Medina, 2014: 17.

¹¹⁹ Castiñeiras, 1998: 46.

Algunas figuras presentes en la capilla de *Ndodo* Grande se identifican como indígenas dentro una escena posesional, por la vestimenta y tocados en la cabeza. En esa misma escena la imagen del fraile evangelizador se reconoce por el hábito que porta, mientras que las figuras de los arcángeles se reconocen por sus atributos como en el caso de san Rafael arcángel y su pez.

F) El símbolo. Dentro de la historia del arte, el símbolo se relaciona con los términos: metáfora, alegoría, atributo, emblema o signo. Éste agrega un valor natural al objeto tratándose de elementos tangibles como los animales, árboles, ríos, etcétera. También puede tener un valor abstracto si se abarcan rasgos intangibles como números, formas geométricas, etcétera. El símbolo es interpretado a partir de los pensamientos que produce englobando ideas procedentes del bagaje cultura del individuo¹²⁰.

Aunque en las capillas de los otomíes se identifican pocos símbolos, conviene resaltar aquellas imágenes extraídas de libros que expresan un significado alejado de la concepción otomí. Este es el caso de la capilla de San Diego que alberga la figura de una sirena, y la capilla de Don Bato que posee dos leones heráldicos y un águila bicéfala.

3.1. Pasos para la interpretación

Para llegar al significado de las pinturas murales de los otomíes, se requiere una interpretación sustentada en la consulta de fuentes escritas y orales¹²¹. Estas fuentes nos permitirán conocer el contexto en el que surgen la obra y los rasgos culturales que influyeron inconscientemente en los autores¹²².

En el proceso de búsqueda de información es importante considerar la evolución simbólica de las pinturas. Los cambios que sufre la obra se reflejan en la metamorfosis de figuras y símbolos cuyo significado se ha visto sujeto a la reinterpretación del creador que, en ocasiones, dista de la idea original que expresa la obra¹²³.

El significado de la pintura mural recae en un contexto determinado, lo que propicia una interpretación más específica en donde los elementos y circunstancias locales aportan una explicación subjetiva sobre una imagen o tema universales¹²⁴. En esta investigación, la percepción que la gente tenga de las pinturas murales de los otomíes es un factor que ayudará a conocer la importancia de estas obras dentro de la comunidad, por lo que una interpretación personal de la obra será inevitable.

¹²⁰ García, 2009: 173, 177-178.

¹²¹ Rodríguez, 2005: 15.

¹²² Medina, 2014: 29-30.

¹²³ Rodríguez, 2005: 16.

¹²⁴ Ídem.

En el contexto religioso, las imágenes tienen la función de servir como ejemplo propiciando la identificación con ciertas figuras a nivel espiritual, este fue el caso de los habitantes de San Miguel quienes mantienen una fuerte devoción a su santo patrono¹²⁵.

La imagen del arcángel Miguel, vestida con algunos accesorios de la región, simboliza el poder del bien sobre el mal reforzando la fe y espiritualidad de la gente que confía en el arcángel como protector del pueblo. La fuerza de las imágenes ligada a la repetición constante del ritual refuerza acciones que perdurarán más allá del significado de figuras y escenas. Como menciona Freedberg, “repítase una idea un número suficiente de veces y puede (pero no tiene por qué) constituir la base para una determinada acción”¹²⁶. Aquí nos encontramos con una de las características del ritual, la periodicidad.

En San Miguel hay un calendario religioso que señala las diferentes fechas en las cuales se han de llegar a cabo las celebraciones religiosas que mantienen unidad a la comunidad. De una profunda idea colectiva surge la idiosincrasia de los habitantes de San Miguel quienes tienen por costumbre arraigada el compartir lo que se tienen a los demás. En este punto, el significado de las pinturas murales de las capillas familiares se da a conocer y se comparte a la gente por medio de figuras y elementos presentes en las celebraciones periódicas. Las imágenes son ideas en la cabeza del espectador, si se repite esa idea constantemente por medio de prácticas colectivas que refuerzan los lazos interpersonales, se atribuirá a las imágenes un poder simbólico que en la mayoría de las ocasiones será inconsciente.

3.2. La investigación etnográfica¹²⁷

La etnografía puede definirse como el estudio de las prácticas y sus significados, desde la perspectiva de sus protagonistas. A través de la etnografía se describe la relación entre acción e idea, que un grupo de personas concibe como parte de su entorno social. La comprensión de esta relación depende del investigador y las medidas a emprender para lograr este objetivo. El estudio etnográfico suele ser efectivo en la comprensión de una realidad local que puede ser reflejada en una amplia esfera social, ya sea a nivel regional, nacional, etcétera¹²⁸.

Históricamente, la práctica etnográfica surge a finales del siglo XIX y principios del XX. Esta disciplina se relaciona con la Escuela de la Antropología Cultural y la Escuela de Chicago. La primera de estas corrientes se origina en el estudio que varios investigadores realizaron por medio de la

¹²⁵ Freedberg, 1992: 23.

¹²⁶ *Ibíd.*, 28.

¹²⁷ Parte del siguiente apartado ha sido retomado de mi tesis de maestría agregando nueva información recabado durante mis estudios doctorales (Medina, 2014: 23-25).

¹²⁸ Restrepo, 2016: 16-17.

convivencia temporal con grupos indígenas de Nueva Guinea Occidental. La segunda surge de un estudio de la marginación apoyado en entrevistas y documentación fotográfica¹²⁹.

La Escuela Sociológica Francesa también tuvo una importante aportación teórico-metodológica. La idea de estudiar un grupo a través de sus actos sociales colectivos e individuales, influyó en antropólogos tan importantes como Bornislaw Malinowski, nacido en Cracovia en el año de 1884. Fue gracias a su obra: *Los argonautas del Pacífico occidental*, que Malinowski aportó uno de los métodos más importantes en la investigación antropológica¹³⁰.

Malinowski aplicó su método a principios del siglo XX cuando se trasladó a Nueva Guinea para trabajar con una aldea del distrito de Kiriwina de las islas Trobriand, en 1922. Permaneció ahí durante dos años realizando una gran labor etnográfica que posteriormente se convertiría en una de las bases de la investigación con grupos indígenas. A través de su trabajo, contribuyó a disminuir el estereotipo de salvaje. Por medio de su investigación mostró las elaboradas instituciones y normas de los pobladores de Trobriand, equiparables a la organización del hombre occidental¹³¹.

El método de Malinowski se ha aplicado en la obtención de fuentes orales que expliquen la parte social y cultural de las pinturas murales de los otomíes. Mientras que la consulta de fuentes primarias y secundarias ha sustentado la parte histórica de este estudio, el trabajo de campo ha proporcionado la visión y creencias que la gente tiene con respecto a las pinturas.

El etnógrafo debe tener los atributos necesarios para lograr un buen trabajo de investigación. Sus dos cualidades se componen de una gran capacidad de asombro y una personalidad auténtica y empática. Debe aprender a trabajar con sus interlocutores, en quienes descansa una parte importante del trabajo etnográfico. Hay que destacar que el respeto a las leyes y costumbres de la comunidad es básico en este proceso. La confianza que se logre tener con los habitantes de San Miguel, dependerá de la disposición y compromiso con el que el investigador aborde la vida cotidiana de esta localidad. El objetivo es propiciar una interacción positiva a través de la convivencia. El resultado de una buena relación aportará la experiencia necesaria sobre la realidad en la que el investigador se sumergirá durante un periodo de tiempo determinado¹³².

La mirada de asombro debe estar acompañada de una preparación teórica que sustente la recopilación e interpretación de los datos. De este modo, el investigador podrá dejar de lado su postura académica conservando los razonamientos necesarios para adentrarse al grupo y vivir con éste una realidad equilibrada entre su conocimiento y la subjetividad¹³³. Aquí entra en juego el análisis posterior

¹²⁹ Murillo/Martínez-Garrido, 2010: 3.

¹³⁰ Malinowski, 1986: III, VI-VII.

¹³¹ Ibídem, III-V.

¹³² Murillo/Martínez-Garrido, 2010: 2-3.

¹³³ Malinowski, 1986: 26.

al momento de procesar la información obtenida de la experiencia vivida en eventos tan importantes como la fiesta patronal de san Miguel arcángel.

A través del trabajo de campo se pretende establecer una relación a nivel cotidiano que permita la obtención de datos importantes. Se requiere entonces de una naturalidad en la observación, participación y diálogo con los pobladores. El investigador deberá familiarizarse con las creencias y hábitos de la comunidad, evitando cometer faltas como consecuencia del desconocimiento de las costumbres e ideas de la gente.

En la investigación realizada en esta tesis se aplicaron tres técnicas etnográficas que serán abordadas a continuación:

A) Observación participativa. La observación debe partir de una percepción reflexiva sobre los acontecimientos y protagonistas relevantes, también es importante definir el modo, el momento y el orden con el que se miran los hechos¹³⁴. Cuando la observación se hace participativa, la distancia entre los actores se reduce ya que hay acontecimientos a los que sólo se podrá acceder mediante la confianza otorgada por el grupo, por lo que es necesario que el investigador muestre y ejerza su empatía con la gente. Esta confianza también puede comenzar con un integrante de la comunidad que puede introducir al investigador antes de que éste sea conocido por el resto de la gente¹³⁵.

La participación en la dinámica grupal se aplica a nivel público y privado, desde el valor en acontecimientos importantes, hasta el interés en pequeños hechos aparentemente insignificantes, pero de gran riqueza cultural. “Las peleas, las bromas, las escenas familiares, los sucesos en general triviales y a veces dramáticos, pero siempre significativos”¹³⁶ reflejan las pautas culturales que integran la identidad de los pobladores, por lo que no hay que olvidarse de los pequeños detalles¹³⁷.

B) Entrevista. En este punto, las conversaciones y entrevistas que se han tenido con los pobladores de San Miguel, son de gran importancia. Dentro de la convivencia y la participación, la narración de experiencia, puntos de vista y creencias son vitales para la comprensión de los otomíes de esta región. El saber escuchar requerirá de una capacidad enfocada en los discursos y su forma. Ya que los abuelos tienen mayor conocimiento en la comunidad, se requerirá de tiempo para poder escuchar los diferentes relatos que los sabios otomíes pueden aportar al etnógrafo¹³⁸.

En la entrevista, el investigador llega a conocer el punto de vista de una o varias personas. En el caso de esta investigación, se han requerido entrevistas formales, informales, individuales y grupales. Así mismo, la selección de temas sobre lo que se debe preguntar versará en la historia,

¹³⁴ Restrepo, 2016: 20 y 43.

¹³⁵ *Ibíd.*, 40-41.

¹³⁶ Malinowski, 1986: 25.

¹³⁷ *Ibíd.*, 25.

¹³⁸ Restrepo, 2016: 20.

creencias y celebraciones de la comunidad pudiendo recurrir a preguntas abiertas que generen un diálogo¹³⁹.

A lo largo de la conversación, el entrevistador puede percibir las emociones de la gente, su postura ante determinados acontecimientos, o su testimonio de eventos pasado. En este punto, la historia oral juega un papel importante gracias a las narraciones traducidas en cuentos, leyendas o mitos. A través de la entrevista también se pueden descubrir saberes y costumbres. Finalmente, como medio de registro de esta técnica y tomando en cuenta siempre la decisión del interlocutor, se optará en esta investigación por el uso de un diario de campo y grabaciones de audio¹⁴⁰.

C) Diario de Campo. No hay que olvidar, que toda la información y experiencias obtenidas mediante la investigación deben registrarse en un documento que garantice su preservación. La relación escrita de ideas y experiencias se resguardan en el diario de campo. En este documento se almacenan datos importantes como fechas y acontecimiento relacionados con las capillas, nombres de los propietarios, mayordomos, o lugares donde se celebras eventos importantes como la fiesta patronal. Además de su función cronista, en el diario también se puede reflexionar sobre el problema de investigación, los obstáculos y su posible solución¹⁴¹.

Existen una serie de medias que se deben tomar en cuenta al utilizar el diario de campo. En primer lugar, esta técnica requiere de disciplina ya que se escribirá sistemáticamente todos los días. La segunda medida se centra en el detalle con el que se registrarán los eventos importantes para la investigación. El desarrolló de la jornada de trabajo, la intervención de los participantes, la relación entre ellos y su comportamiento son algunos de los datos que el investigador debe describir. El tercer punto está enfocado en la capacidad para seleccionar aquellos eventos que sean importantes para esta tesis¹⁴².

El diario de campo es un buen recurso para resguardar la información de primera mano con toda la espontaneidad que esto conlleva. Al ser un “diario”, este documento es más personal ya que el investigador puede dar rienda suelta a sus inquietudes, opiniones o reflexiones. En él se podrá hacer todo tipo de registro utilizando la escritura, el dibujo o cualquier recurso que se considere conveniente.

El diario también puede servir para elaborar una agenda de trabajo sujeta a los avances u obstáculos de la investigación. En este documento se pueden programar actividades, planear entrevistas o identificar fuentes de información.

¹³⁹ Murillo/Martínez-Garrido, 2010: 7.

¹⁴⁰ Restrepo, 2016: 56.

¹⁴¹ *Ibíd.*, 44.

¹⁴² *Ibíd.*, 45-48.

3.3. El arte local de las pinturas murales de los otomíes

La reinterpretación de la imagen cristiana fue compleja para los autores indígenas de principios de la conquista. Sin embargo, el proceso de aculturación tuvo cierta efectividad a través del arte religioso en territorio americano. Si la mayoría de los elementos no se asimilaron en poco tiempo, al menos muchos de los rasgos culturales europeos fueron permeando poco a poco en la sociedad indígena con ciertas modificaciones conscientes e inconscientes¹⁴³.

El modelo universal de arte vigente a partir del siglo XVI sigue una serie de pautas entre las que se pueden mencionar la producción de obras únicas como en el caso de las pinturas murales de los otomíes. Éstas fungieron de instrumento doctrinal contribuyendo en la asimilación de la religión. Las pinturas murales de los otomíes son sobre todo un reflejo histórico y cultural de la comunidad. Las creencias y rituales se conservan en la memoria de los habitantes por medio de la asociación entre una imagen y una acción alusiva a ésta. Lo anterior se comprueba con la identificación que la mayoría de las personas hizo de las figuras de los danzantes pintadas en la capilla de los Luna. Por otro lado, la condición anónima de las pinturas de los otomíes resalta la participación colectiva de la comunidad¹⁴⁴.

El arte popular tiene una funcionalidad, aunque no en todos los casos, sí en muchos de ellos. La tradición, como parte de las expresiones del folclor de los pueblos, perpetúa rasgos culturales a través de obras materiales o inmateriales como la pintura mural, las danzas o la música tradicional. Lo popular en el arte se arraiga en la cultura de un grupo y se difunde a través de la comunicación y la transmisión de saberes¹⁴⁵.

El lado espiritual del folclor también se traduce en la función del espacio. Las capillas son lugares de encuentro y convivencia entre familiares que se reúnen en fiestas especiales como el día de muertos. Los oratorios, al formar parte del núcleo físico familiar, están sujetos a la dinámica del día a día, de lo frecuente, de lo habitual y de lo íntimo. La intervención del colectivo familiar en su creación y conservación ha involucrado pautas culturales que con el tiempo han evolucionado en su significado y relevancia locales¹⁴⁶.

Finalmente, aunque lo predominante del arte popular sea su funcionalidad, la participación colectiva de sus autores, el reflejo de la cultura, y la historia de un pueblo; también exigen un grado de belleza y destreza cuya finalidad es hacer hermosa una obra. Ya sea en el terreno de las artes plásticas, las artes escénicas, la escultura o las artesanías de objetos menores; cada una de estas manifestaciones

¹⁴³ Bejarano, 2013: 142.

¹⁴⁴ González, 1989: 33, 40.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 29, 33, 38-39.

¹⁴⁶ Escobar, 1987: 41, 48.

contiene aspectos creativos y una estética intencionada que parte de una necesidad colectiva de trascender a través de la historia y la cultura¹⁴⁷.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 113.

4. CAPILLAS INDÍGENAS

En este capítulo se hará una breve descripción de algunas capillas indígenas de México con el fin de aportar una breve visión sobre las primeras construcciones religiosas de la Nueva España. Las capillas abiertas, posas y hospitalitos aportarán una visión sobre los primeros años de evangelización y sobre cómo ciertos espacios fueron sacralizados en el marco de una advocación.

Distintas a las grandes construcciones del siglo XVI, las capillas de los otomíes conservan el culto destinado a los antepasados. Su importancia radica en la preservación del linaje y las relaciones de parentesco a nivel público y privado. El tratamiento de estas capillas se extenderá a otras regiones de México abarcando los Estados de Guanajuato e Hidalgo donde existen algunos asentamientos de otomíes que conservan y refuerzan sus costumbres a través de sus capillas.

Conviene aclarar que existe una diferencia arquitectónica evidente entre las construcciones novohispanas y las capillas de los otomíes. Estas distinciones serán vistas como una evolución y apropiación de los espacios religiosos construidos en otra época y lugar.

4.1. Capillas novohispanas

La arquitectura del siglo XVI en la Nueva España estuvo marcada por un afán de expansión no sólo territorial sino ideológico. La presencia española se hizo visible en construcciones que marcaban los límites de poblaciones cuya traza estaba relacionada con la construcción de iglesias o conventos que respondían a un objetivo evangelizador como estrategia de pacificación de los indígenas¹⁴⁸.

La llegada de los europeos trajo consigo la difusión del estilo arquitectónico peninsular al que se le fueron agregando elementos de origen prehispánico. Con su respectivo sello local, estos estilos se vieron reflejados en las diferentes artes a partir del siglo XVI, época en la que también se produjo un cambio en la estructura urbanística de las antiguas ciudades prehispánicas cuya distribución y traza provenía de la percepción mesoamericana del espacio¹⁴⁹.

Del latín *capella*, el concepto de capilla se traduce al español como *capa* pequeña. Popularmente se designa con este nombre a algunas iglesias, oratorios y cubículos de grandes templos donde se venera a un santo, se guardan reliquias, o se deposita el Sacramento. En la capilla-iglesia también se pueden realizar ceremonias dedicadas al culto público¹⁵⁰. Pude decirse entonces, que las capillas son pequeños espacios en los que se reproducen algunas de las celebraciones litúrgicas a una escala menor y de forma más íntima tomando en cuenta la capacidad espacial del recinto. Sin embargo,

¹⁴⁸ Piña, 2013: 3.

¹⁴⁹ Artigas, 1989: 10.

¹⁵⁰ Álvarez, 2000: 1313.

si hablamos de las capillas de los otomíes, estos espacios pueden llegar a abrirse a toda la comunidad en las celebraciones colectivas de la región.

Las capillas indígenas se ubican en un contexto histórico y cultural que permite diferenciarlas de las grandes construcciones cristianas que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se desarrollaron en parte del territorio americano. Algunos autores utilizan el concepto “capillas de indios” para referirse a las “capillas abiertas”¹⁵¹. Lo cierto es que tanto el primero concepto como el según aluden a un mismo tipo de construcción enfocado en la población indígena no evangelizada. En este punto conviene mencionar que las capillas abiertas tienen su antecedente en la península Ibérica donde también se suelen encontrar espacios abiertos de “ámbitos litúrgicos [...] que se abren hacia el espacio público en lo alto de puertas y murallas, y en las fachadas de algunas iglesias”¹⁵².

La asociación de estas construcciones con elementos de la religión y templos prehispánicos provocó la unión de dos puntos de vista diferentes y separados por cosmovisiones que percibían el mundo a partir de elementos históricos y culturales distantes entre sí. La arquitectura y simbolismo de las capillas indígenas sigue reproduciéndose y evolucionando de acuerdo al contexto y necesidades de cada grupo, dando como resultado la pervivencia de ideas y formas de construcción, así como la transmisión de creencias y saberes.

Los templos abiertos cristianos tenían, además de una carga cosmogónica, una utilidad evangelizadora destinada a celebrar el culto en un lugar amplio¹⁵³. Parte del espacio no debía estar delimitado por barreras físicas propiciando la asociación con los templos indios y, por ende, una efectiva asimilación de la nueva fe¹⁵⁴. A pesar de la reducción de la población indígena a casusa de la intervención española, aún existía un grupo numeroso de naturales que debían ser adoctrinados por pocos misioneros. La solución fue la adaptación de extensos atrios en los complejos conventuales donde la población era agrupada en barrios¹⁵⁵.

Así mismo, las capillas no sólo podían formar parte de un complejo arquitectónico mayor sino también podían ser pequeñas construcciones aisladas¹⁵⁶. La tradición de los espacios abiertos se desarrolló hasta mediados del siglo XVI, época en la que se comenzó con la edificación de templos techados de estilo europeo¹⁵⁷. Hasta ese momento las construcciones religiosas de la Nueva España

¹⁵¹ García, 1935: 6.

¹⁵² Comunicación personal con Francisco Ollero, 20 de marzo de 2019.

¹⁵³ Artigas, 1993: 31.

¹⁵⁴ *Ibidem*, 31-32.

¹⁵⁵ García, 1935: 3, 5-6.

¹⁵⁶ Álvarez, 2000: 1314.

¹⁵⁷ Artigas, 1993: 31.

fueron en parte abiertas y con un carácter evangelizador ligado a las reminiscencias de las edificaciones prehispánicas¹⁵⁸.

Las capillas abiertas aisladas de México surgieron a comienzos de la conquista y perduraron hasta principios del siglo XVIII, sin embargo, la influencia arquitectónica de este tipo de construcciones se extendió siglos después con la debida adaptación a las nuevas condiciones de vida¹⁵⁹. Incluso hoy en día, existen capillas abiertas recién construidas en algunos barrios de la ciudad de Querétaro como en el caso de la parroquia del Ministerio de Pentecostés, en el barrio del Marqués.

Según el arquitecto Juan Artigas, quien realizó varios estudios sobre las capillas abiertas, su arquitectura se caracterizó por tener un presbiterio cubierto y una nave transversal descubierta o cerrada con ramada carente de muros laterales¹⁶⁰. Generalmente su orientación va de oriente a poniente, aunque algunas tienen una orientación norte a oriente¹⁶¹.

Estos espacios presentan pinturas murales tanto dentro como fuera del recinto. Sus pinturas también tenían una finalidad evangelizadora representada a partir de componentes naturalistas y elementos geométricos. Los retablos están presentes en algunas capillas y su creación variaba en función de los recursos económicos con los que se contaba¹⁶².

La función doctrinal hizo de estos espacios un lugar de culto que fue asimilado poco a poco por algunos grupos indígenas, sobre todo aquellos que poseían una tradición sedentaria que permitía su organización en espacios determinados y de más fácil acceso.

En cuanto a las capillas posas, estos espacios forman parte del atrio de las grandes iglesias donde se agrupaba un número importante de fieles que participaban en el recorrido procesional de imágenes religiosas dentro de los complejos conventuales. Su función de centros de adoctrinamiento, santuarios de oración y lugares de paso hizo que las capillas posas tuvieran cierta particularidad en el culto cristiano novohispano¹⁶³.

Del verbo “posar”, las capillas posas tenían la función de recibir al Santo Sacramento o al santo patrono, en su recorrido por el atrio conventual¹⁶⁴. Las procesiones atriales dentro de un complejo arquitectónico delimitado por barreras físicas y simbólicas permitieron la agrupación y participación de fieles que obedecían las instrucciones del sacerdote quien realizaba el recorrido colocando la custodia del Santísimo en cada uno de los recintos donde se le veneraba¹⁶⁵.

¹⁵⁸ Álvarez, 2000: 1314.

¹⁵⁹ Artigas, 1984: 63.

¹⁶⁰ Artigas, 1982: 224-234.

¹⁶¹ *Ibidem*, 235.

¹⁶² Artigas, 1982: 238.

¹⁶³ Piña, 2013: 32.

¹⁶⁴ Vázquez, 1991: 14.

¹⁶⁵ Flores, 1951: 27.

Además de los atrios conventuales, los barrios también funcionaron como espacios propicios a la creación de hermandades que contaba con una capilla destinada a sus necesidades religiosas dando pie a la creación de una variante de este tipo de oratorio, la capilla posa “ex atrium”. Como respuesta a la necesidad de crecimiento de la población, estos espacios dejaron de formar parte de los atrios para pasar a los barrios en los que se continuó con las procesiones más allá de los límites habituales¹⁶⁶.

Las capillas posas se ubicaban en las esquinas conventuales en ocasiones como parte de la muralla que rodeaba el atrio¹⁶⁷. Aunque la mayoría de ellas han desaparecido, lograron una importancia y complejidad arquitectónica reflejada en el refinamiento de su construcción y decoración¹⁶⁸. Algunas poseían “bóvedas, en forma de domo [...] hechas de un conglomerado de piedras y mortero, con nervaduras en el intradós.”¹⁶⁹.

De forma cúbica, ciertas capillas mostraban una influencia mudéjar y una decoración en relieve influenciada por grabados góticos hechos por los indígenas¹⁷⁰. En su decoración se podían identificar pinturas al fresco y, en ocasiones, retablos. Entre los elementos decorativos se encontraban, cenefas de grutescos, decoraciones platerescas, escudos y medallones, así como escenas bíblicas. Sin embargo, poco queda de esta ornamenta en las capillas posas, aunque algunas como la de San Esteban Tizatlán, aún conservan su pintura mural¹⁷¹.

Al igual que las capillas abiertas y posas, también durante el siglo XVI florecieron los “pueblos-hospitales” de los que no se pueden hablar sin antes mencionar la labor de Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán y oidor de la segunda Audiencia de México. Quiroga nació en la villa de Madrigal en el año de 1470. Después de licenciarse, ejerció la jurisprudencia y posteriormente la abogacía en la cancillería de Valladolid en donde el obispo de Badajoz lo enviaría, junto con los demás oidores, a conformar la segunda Audiencia de México el 16 de septiembre de 1530¹⁷².

Consciente de la situación por la que pasaban los indígenas, Quiroga decidió embarcarse hacia tierras desconocidas con el fin de mejorar la precaria situación de los naturales. Los pueblos hospitales fueron una de las soluciones que Quiroga dio al desamparo y falta de fe que los pobladores experimentaban¹⁷³.

En estos centros se propagó la fe cristiana con una función colectiva de ayuda y evangelización durante el siglo XVI¹⁷⁴. Estas poblaciones no sólo eran lugares para curar enfermedades físicas sino

¹⁶⁶ Flores, 1951: 31-32.

¹⁶⁷ Gutiérrez, 2002: 31.

¹⁶⁸ Meli, 2011: 129.

¹⁶⁹ Ídem.

¹⁷⁰ Piña, 2013: 33.

¹⁷¹ Flores, 1951: 34.

¹⁷² Moreno, 1766: 31-36.

¹⁷³ Ibídem, 36.

¹⁷⁴ Artigas, 1997: 22-23.

también espirituales, por lo que también tuvieron una función de atraer, bajo el cobijo médico, a indígenas dispersos y renuentes a aceptar la nueva religión¹⁷⁵.

Para la organización de los pueblos hospitales, Quiroga dejó una serie de reglas y ordenanzas a través de su escrito en el que se puede conocer la forma de vida de los pobladores de estos asentamientos quienes además de ejercer la carpintería, albañilería y herrería; también practicaban la agricultura. El cumplimiento de seis u ocho horas de trabajo se reflejaba en el compromiso de repartir lo obtenido con base en las necesidades de cada persona o familia. Al ser grupos humanos sustentados en la participación comunitaria, el usufructo de huertas y tierras era importante. Así mismo, el cumplimiento de las ordenanzas, la conservación de las buenas costumbres, el amor a Dios y la difusión de sus principios de vida en comunidad, eran necesarios al igual que el nombramiento de un principal de familia, un rector y un regidor que garantizara el orden de los hospitales¹⁷⁶.

Arquitectónicamente, los hospitalitos no formaban parte de las grandes iglesias, sino que pertenecían a los asentamientos poblacionales denominados pueblos-hospitales¹⁷⁷. Poseían una construcción de mayor solidez a pesar de la fragilidad de su material¹⁷⁸. Dicha fragilidad provocó su alteración arquitectónica agregando diferentes materiales (adobe, madera y teja) y aplicando las modificaciones pertinentes para su mantenimiento a través de los años¹⁷⁹.

Las capillas de hospitales o *guataperas* cuentan también con pintura religiosa figurativa y retablos barrocos. Las similitudes decorativas y simbólicas con otras capillas se pueden encontrar en la temática evangelizadora de sus pinturas, la presencia de objetos decorativos como platos de cerámica, y las cruces de piedra¹⁸⁰. También en las capillas hospitalitos se requirió de la mano indígena, traída de otras parroquias, para la realización de cuadros y retablos que bajo la dirección de los frailes fueron hechos por los indígenas¹⁸¹.

En definitiva, las capillas indígenas novohispanas ejercieron cierta influencia en las construcciones religiosas edificadas siglos después. Desde las más sencillas hasta las más elaboradas, no hay duda que la intención y objetivo de estos espacios perduró más allá de los primeros años de conquista religiosa, dejando vestigios en las actuales construcciones que aún conservan parte del funcionamiento original, aunque arquitectónicamente se les puede encontrar con algunas variaciones.

¹⁷⁵ Warren/Sánchez, 2007:81

¹⁷⁶ Moreno, 1766: 232-265.

¹⁷⁷ Artigas, 1984: 63.

¹⁷⁸ Artigas, 1997: 31-32.

¹⁷⁹ Artigas, 2001: 123.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, 128, 136.

¹⁸¹ Warren/Sánchez, 2007:18, 139, 142.

4.3. Las capillas de los otomíes, siglos XVIII y XIX

Dos siglos después de la creación de las primeras construcciones religiosas de la Nueva España surgió una tipología de capillas que obedecía algunos cánones arquitectónicos europeos sin perder el carácter local que los indígenas dieron a estas construcciones¹⁸².

Arquitectónicamente, las capillas familiares de los otomíes poseen las siguientes características: A) una planta rectangular. B) una bóveda de cañón corrido o crucería. C) un altar que suele estar adosado al muro testero. D) pequeños vanos y en ocasiones una linternilla en la cubierta. Además de los elementos citados, un distintivo que componen el conjunto son los calvarios o nichos representados por pequeñas ermitas ubicadas siempre de cara a la entrada del oratorio, es posible encontrar más de un de estos calvarios incluso de forma aislada¹⁸³.

A nivel local, las capillas de los otomíes han sido un esfuerzo de los frailes franciscanos por continuar la evangelización más allá de los primeros años de la conquista¹⁸⁴. Los indígenas de San Miguel hicieron de estos espacios parte de su identidad siendo un distintivo de la cultura de los otomíes hoy en día. La importancia de las capillas familiares dentro del calendario ritual de la región refleja el papel de estos espacios no sólo como lugares de veneración a los antepasados sino también como elementos simbólicos que componen la cosmovisión actual de los otomíes de Tolimán.

Los vínculos familiares ligados a los oratorios, las fiestas a nivel público y privado, el inicio del linaje representado por medio de estas construcciones, y los elementos arquitectónicos y pictóricos hacen de estos oratorios un elemento propio de los pueblos de los otomíes de Querétaro y estados como Guanajuato e Hidalgo.

4.3.1. San Miguel de Allende

En el siglo XVI, los otomíes llegaron a la región de Guanajuato huyendo del dominio español después de la conquista de México Tenochtitlán. Los recién llegados ocuparon regiones como el actual municipio de San Miguel de Allende, cerca del río de la Laja. La llegada de este grupo a territorio chichimeca se inició con la intervención de Conni, un comerciante otomí procedente de Nopala provincia de Jilotepec. Ante la invasión española Conni decidió aprovechar las buenas relaciones comerciales que mantenía con los pames para asentarse en su territorio llevando un grupo de parientes¹⁸⁵.

¹⁸² Comunicación personal con David Wright, 16 de marzo de 2019.

¹⁸³ Datos obtenidos a través de la observación hecha durante la etnografía.

¹⁸⁴ Comunicación con David Wright, 16 de marzo de 2019.

¹⁸⁵ Wright, 1993: 260-261.

Con el tiempo, los otomíes se adaptaron al sistema novohispano que incluía una importante tarea evangelizadora por parte de frailes franciscanos. Los indígenas debieron asimilar la nueva religión que se propagaba por medio de la palabra, la arquitectura y las artes¹⁸⁶. La misión doctrinal de principios de la conquista se expandió siglos después adoptando nuevos tintes culturales en los que la cosmovisión de los grupos indígenas encontró un medio de reinterpretación a través de espacios como las capillas familiares de los otomíes.

Las características arquitectónicas que las capillas de los otomíes comparten son la posesión de una sola nave compuesta de bóveda de cañón corrido o arista. También, en algunos casos, poseen contrafuertes, torre y campanario¹⁸⁷. Al igual que en Tolimán, las capillas de San Miguel de Allende también albergan cruces de ánimas, imágenes de bulto y objetos de culto comunes en la cultura de los otomíes¹⁸⁸.

Un ejemplo de oratorios otomíes en la región de San Miguel Allende lo encontramos en la comunidad de San Isidro de Bandita, en la capilla de San Isidro Labrador (figura 15). La fecha de fundación de la comunidad nos ubica en el año 1910, por lo que su capilla data de principios del siglo XX. Al igual que en Tolimán, en San Isidro existe un grupo de mayordomos encargados del cuidado de la capilla y de la fiesta en honor al patrono San Isidro, en esta celebración la población reza novenarios, realiza velaciones y escenifica danzas como en otras localidades otomíes¹⁸⁹.



Figura 15. Fachada de la capilla de San Isidro Labrador, San Miguel de Allende. Fotografía de David Wright, 2015.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, 263.

¹⁸⁷ La Cuenca. 2000.

¹⁸⁸ Felipe, 2017.

¹⁸⁹ San Isidro de Bandita, 2010: 3, 6-7.

Es importante mencionar que en la comunidad de San Isidro también se levanta un chimal en el atrio de su capilla. Aunque diferente en su apariencia, el chimal de la comunidad comparte elementos muy similares con la ofrenda de San Miguel Tolimán. Así mismo, la pintura mural en el interior del oratorio de San Isidro se puede comparar con las pinturas murales de las capillas de Tolimán.

En la figura 16 se puede ver una imagen común en la mayoría de las capillas de los otomíes, el ángel músico. Esta figura fue la más recurrente en toda la iconografía de los oratorios analizadas en esta tesis lo que nos indica un importante culto a la figura angélica a nivel regional.

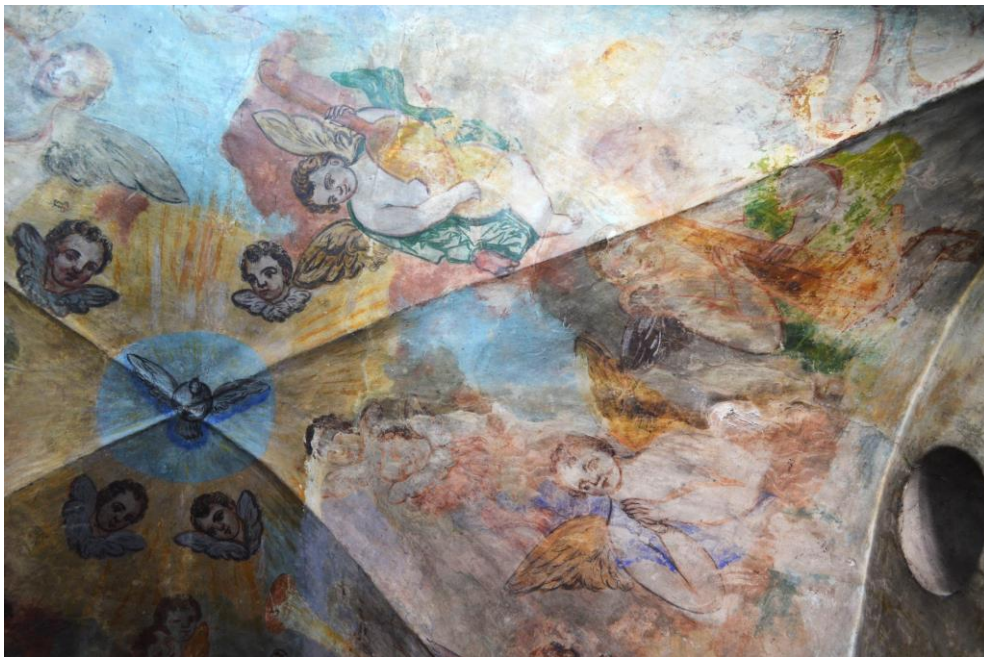


Figura 16. Bóveda de la capilla de San Isidro Labrador, San Miguel de Allende. Fotografía de David Wright, 2015.

Técnicamente, el predominio del dibujo es evidente en las figuras de la bóveda de la capilla de San Isidro. En comparación con las capillas de Tolimán, este primero oratorio presenta un mayor manejo del volumen, la perspectiva y el color. También se observa un tratamiento pictórico diferente en la representación de rostros, manos y la proporción del cuerpo humano (figura 17).



Figura 17. Pintura mural en la capilla de San Isidro Labrador, San Miguel de Allende. Fotografía de David Wright, 2015.

4.3.2. *San Miguel Ixtla*

Siguiendo en el Estado de Guanajuato, en la comunidad de San Miguel Ixtla podemos encontrar otro ejemplo de capillas de los otomíes. Históricamente, San Miguel Ixtla fue una población fundada en 1550, en el límite entre grupos chichimecas guamares y *xi'óis*. Más tarde llegaron a la región, otomíes con quienes los españoles esperaban conquistar a las tribus del norte¹⁹⁰.

Con motivo del avance de las tropas españolas, los franciscanos comenzaron el adoctrinamiento de los habitantes a través de la construcción de espacios de culto. Las capillas de esta región, al igual que en Tolimán, tienen una planta rectangular con una bóveda de cañón corrido y contrafuertes. La iluminación se obtiene mediante pequeños vanos y sobre todo a través de la puerta principal. Los dos tramos que componen la nave de la capilla se unen por medio de un arco fajón y también se observa un calvario conectado con la puerta de acceso al oratorio¹⁹¹.

A continuación, se mostrará como ejemplo la capilla La Pinta, ésta ha tenido una restauración importante a nivel estructural y pictórico del año 1997 al 2002¹⁹² (figura 18 y 19).

¹⁹⁰ Peña, 2010: 39-40.

¹⁹¹ Peña, 2010: 8.

¹⁹² Schneider, 2005: 35



Figura 18. Fachada de la capilla La Pinta. Fotografía de Benjamín Arredondo, 2012.



Figura 19. Calvario de la capilla La Pinta. Fotografía de Benjamín Arredondo, 2012.

La Pinta presenta una pintura mural en donde también se observa un predominio en los pigmentos de tonos cálidos. A nivel iconográfico y como en algunas capillas de Tolimán, también se observan representaciones como el sol y la luna, ángeles músicos, iglesias, animales (conejos, pájaros, venados) y escena del Nuevo Testamento (figuras 20 y 21).



Figura 20. Pintura mural de la capilla La Pinta. Fotografía de Benjamín Arredondo, 2012.



Figura 21. Bóveda de la capilla La Pinta. Fotografía de Benjamín Arredondo, 2012.

4.3.3. José María Pino Suárez

Finalmente, el último ejemplo de capillas familiares de los otomíes lo podemos encontrar en el Estado de Hidalgo, algunas en el Valle del Mezquital. Los oratorios de esta región también presentan las siguientes características: A) una sola nave rectangular. B) muros de mampostería. C) una bóveda de cañón corrido, en ocasiones con linternilla. D) un atrio sin delimitaciones ni bardas. E) vanos con cerramiento de arco de medio punto como puerta de acceso. F) fachadas aplanadas y encaladas. G) un altar adosado al muro testero¹⁹³.

En la comunidad hidalguense de José María Pino Suárez se encuentra un importante número de capillas domésticas que en su mayoría se encuentran en mal estado. Aunque su fecha de creación es incierta, algunos estudiosos la ubican entre los siglos XVI y XVIII, siendo este último un periodo que ha comprendido la remodelación de algunos oratorios¹⁹⁴.

Las similitudes con las capillas de Tolimán hacen de los oratorios del Pino los más parecidos en cuanto a composición arquitectónica y uso de objetos rituales como las cruces de ánimas. Aunque anónima, como varios de los oratorios de Tolimán, la figura 22 muestra el costado de un oratorio del Pino cuya similitud con la mayoría de las capillas de Tolimán es evidente, incluso se observa la ubicación del calvario de cara a la entrada de oratorio¹⁹⁵.



Figura 22. Conjunto devocional orientado este-oeste. Con cruz sobre el extradós de la bóveda, un óculo en el muro norte y gárgola, todo de cantera rosa. José María Pino Suárez. Foto EMZS. Fotografía tomada Pineda, 2005: 222.

¹⁹³ Catálogo de Construcciones Religiosas, 1942: 445-472.

¹⁹⁴ Pineda, 2005: 220-221.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, 218.

En la figura 23 se observa más detenidamente el calvario con una cruz de piedra en su interior. Este objeto recurrente en los oratorios de los otomíes simboliza a uno de los familiares fallecidos del linaje al que pertenece la capilla.



Figura 23. Nicho con cubierta de bóveda de canon corrido. Formó parte de un conjunto devocional. José María Pino Suárez, Hgo. Foto: R. P. M. Fotografía tomada de Pineda, 2005: 220

Aunque la orientación suele variar, la traza de las capillas domesticas de los otomíes es heredada de la composición arquitectónica de los monasterios mendicantes novohispanos que a su vez fueron influenciados por los europeos. Los elementos locales añadidos se evidencian la ubicación del calvario de cara a la puerta de acceso al oratorio¹⁹⁶.

La división de los dos tramos de la bóveda también se hace por medio de un arco fajón, que en ocasiones es pintado de color rojo. La mampostería como técnica de edificación de las capillas de esta región también se ha utilizado en Tolimán. Dentro de la ornamenta de los oratorios del Pino también encontramos vanos con decoración geométrica y floral (figura 24) así como platos de mayólica incrustados en el muro¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Pineda, 2005: 237.

¹⁹⁷ Pineda, 2005: 243-244, 253, 259.



Figura 24. Óculo de un oratorio tallado en cantera rosa. José María Pino Suárez, Hgo. Foto: RPM. Fotografía tomada de Pineda, 2005: 245.

Las pinturas encontradas al interior de algunas capillas del Pino repiten imágenes presentes en las capillas de Tolimán. Iglesias y decoración vegetal y bóvedas celestes, forman parte de la pintura mural de capillas de la región (figura 25), incluso se puede observar la pintura al interior de algunos calvarios. La utilización de pigmentos rojizos vuelve a evidenciarse, esta vez con el uso de rojo almagre (figura 26)¹⁹⁸.



Figura 25. Iglesia dibujada en el paramento oriental de un oratorio doméstico. José María Pino Suárez, Hgo. Foto: EMZS. Fotografía tomada de Pineda, 2005: 254.

¹⁹⁸ Pineda, 2005: 253.

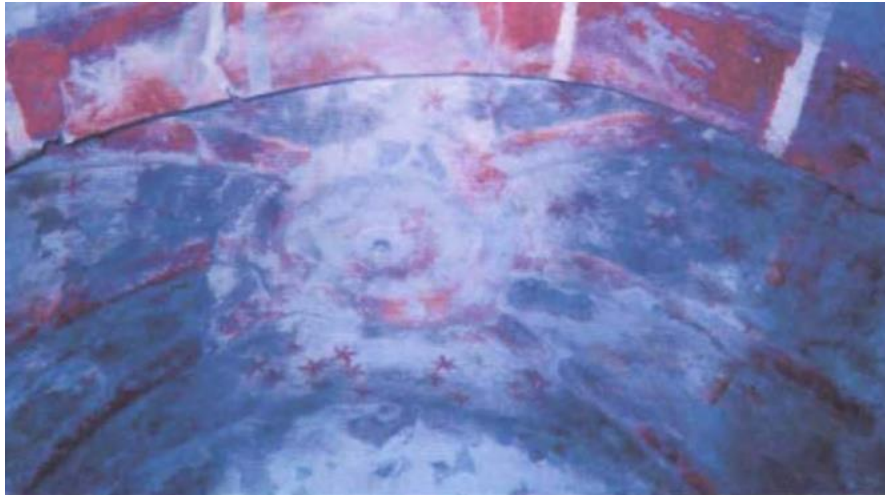


Figura 26. Iglesia dibujada en el paramento oriental de un oratorio doméstico. José María Pino Suárez, Hgo. Foto: EMZS. Fotografía tomada de Pineda, 2005: 254

Sin lugar a duda, las capillas domésticas de los otomíes es un distintivo de este grupo. A pesar de la distancia, las comunidades otomíes conservan la tradición de honrar a sus antepasados en espacios de culto con características propias y a la vez influenciados por la tradición de los espacios cristianos cuya arquitectura se compone de bóveda, muros y atrio.

A nivel iconográfico, las pinturas murales de los oratorios familiares comparten la misma temática cristiana surgida de la labor doctrinal que los misioneros propagaron en regiones habitadas por grupos otomíes. Las pinturas muestran figuras y escenas recurrentes en los oratorios domésticos.

5. IMÁGENES MEXICANAS A LOS LARGO DE LA HISTORIA

El siguiente apartado tratará los periodos de evolución de ciertos estilos pictóricos que tuvieron lugar en México. La selección de estos estilos está vinculada a la influencia que pudieron ejercer en la actual pintura mural de las capillas de los otomíes de Tolimán. Por tal motivo, se iniciará con una explicación de las pinturas parietales queretanas para seguir con la pintura mural teotihuacana y terminar con los grabados y estampas novohispanos relacionados con la iconografía religiosa.

Históricamente, la pintura mural tiene sus orígenes en el Paleolítico, época en la que los grabados de contornos hechos con pintura negra eran posteriormente coloreados sobre soportes de piedra caliza, arenisca o granito. Tanto en el Paleolítico como en el Neolítico, los soportes de la pintura mural fueron las superficies de los muros y bóveda de cuevas¹⁹⁹. En la región cantábrica, la temática de la pintura parietal abarcó tanto la vida ritual de sus creadores como sucesos de la vida diaria, por lo que no es de extrañar que las pinturas se encontraran en lugares donde la gente habitaba. El significado de las imágenes respondía a la concepción del mundo compartida entre los grupos de cazadores que poblaron Europa hace millones de años²⁰⁰.

En América, la pintura rupestre de algunas culturas nómadas prehispánicas también descansó sobre los muros de cuevas y formaciones rocosas. Parte de su iconografía obedecía a la necesidad religiosa de reflejar sus creencias y rituales a partir de motivos lineales, formas geométricas, figuras antropomorfas y grafismos. Los grupos de recolectores-cazadores del semidesierto queretano vincularon lo sagrado a lo cotidiano a través de representaciones murales asociadas a ritos de paso, ritos terapéuticos y de fertilidad, marcas territoriales, marcas numéricas y acontecimientos históricos importantes. La manera en la que se plasmó la figura humana, sus características y condiciones espaciales hacen pensar en la connotación ritual de la imagen dentro de un conjunto de significados²⁰¹.

5.1. Pintura rupestre del semidesierto queretano

Como parte del semidesierto queretano, la región de Tolimán posee un antecedente pictórico heredado de la tradición rupestre desarrollada por los primeros pobladores de la zona. Dicha tradición abarcó los siguientes estilos²⁰²: rojo lineal de Cadereyta, policromo Victoria y rojo lineal Zamorano. El primero se puede ubicar cronológicamente en los periodos Posclásico Temprano y Tardío, del año 1000 al 1500 d.C. En éste prevalecen las líneas monocromáticas rojizas no muy extensas ya que la más

¹⁹⁹ Ferrer, 1998: 21-22.

²⁰⁰ González, 2004: 407-408.

²⁰¹ Viramontes, 2005b: 47-48, 53.

²⁰² *Ibíd.*, 54.

larga no sobrepasa los veinticinco centímetros. Los diseños antropomórficos de este estilo presentan extremidades colocadas hacia abajo y hacia arriba, no suelen exhibir detalles físicos (pies, manos) ni accesorios (sombrero, bastón), y su distribución puede colocarlos de manera aislada o grupal (figura. 27). La presencia de círculos concéntricos puede estar asociada a representaciones solares²⁰³.

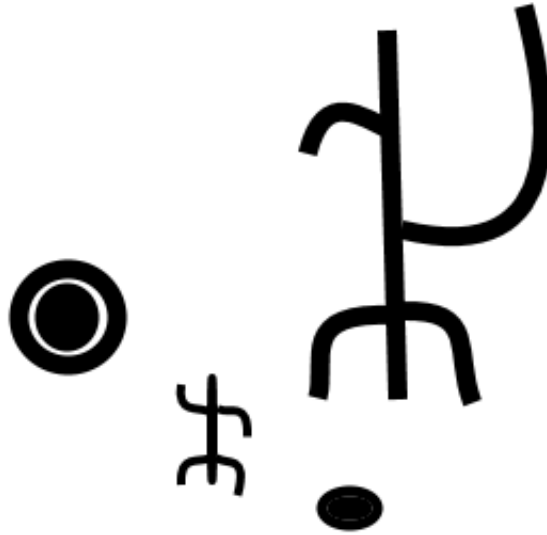


Figura 27. Estilo rojo lineal Cadereyta. Imagen original de Carlos Viramontes 2005: 72.

A diferencia del rojo lineal Cadereyta, en el estilo policromo Victoria se hace uso del color utilizando tonos rojos, amarillos y negros. El tamaño de las figuras oscila entre los veinticinco y cincuenta centímetros. Se observan trazos anchos en el delineado de figuras antropomórficas que conforman escenas de caza o de guerra (figura 28). En este estilo vuelven a aparecer los círculos concéntricos y radiales²⁰⁴.

²⁰³ *Ibíd.*, 55-56.

²⁰⁴ *Ibíd.*, 57-59.



Figura 28. Estilo policromo Victoria. Imagen original de Viramontes 2005: 74.

Finalmente, el estilo rojo lineal Zamorano se puede encontrar únicamente en las cercanías del Pinal del Zamorano, una elevación montañosa ubicada en el centro del semidesierto queretano. El ocre rojo se utiliza en el delineado minucioso de figuras antropomorfas que poseen detalles físicos como dedos, cabello o pies. Estas figuras también presentan accesorios que podrían ser bastones, tocados y faldellines. La presencia de animales se limita a venados y cuadrúpedos²⁰⁵ (figura 29).

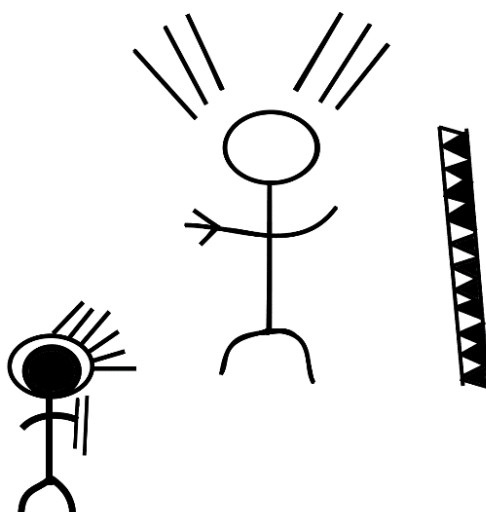


Figura 29. Estilo rojo lineal Zamorano. Imagen original de Viramontes 2005: 76.

²⁰⁵ *Ibíd.*, 60-64.

El uso de pigmentos de tonos cálidos y el predominio del rojo también se observa en la pintura mural de las capillas de los otomíes sobre todo en oratorios como el de San Diego, donde se puede ver un evidente dominio de estas tonalidades en la mayor parte de su pintura.

5.2. Murales en Teotihuacán

En las crónicas novohispanas se menciona el papel social de la pintura indígena. Los mitos de creación del primer hombre, su relación con los dioses y su devenir en el mundo fueron temas expuestos en los murales y papiros prehispánicos. La falta de un alfabeto y la utilización de glifos sorprendieron a los conquistadores quienes se encontraron con un sistema de escritura pictórico que evidenció la importante tradición artística americana.

La tradición parietal de los recolectores-cazadores del semidesierto queretano estuvo ligada a la interacción con su entorno. Lo que el hombre nómada plasmaba en la roca representaba su relación con otras especies. Los animales que cazaban, sus rituales y su forma de vida reflejaban una conexión con la naturaleza que, después del contacto con grupos mesoamericanos, incluyó la práctica agrícola y una nueva forma de aprovechar los recursos que ofrecía la tierra.

En Tolimán los nómadas chichimecas entraron en contacto con los otomíes provenientes de Jilotepec. En este punto conviene mencionar la importancia de este último grupo como posible fundador de una de las urbes más importantes del mundo prehispánico. Tomando en cuenta algunos registros arqueológicos, hay indicios que señalan a los otopames, provenientes de los valles centrales, como los primeros pobladores de Teotihuacán. Por desgracias y debido a la mala reputación que sufrieron, algunos estudiosos consideran errónea la idea de concebir a Teotihuacán como una urbe otopame²⁰⁶.

Aunque es probable que los otomíes que migraron al semidesierto queretano hayan tenido una cultura distante a la teotihuacana, puede que algunos se hayan apropiado de parte de la tradición pictórica de esta ciudad. Podría suponerse entonces que, aunque mínima, la influencia teotihuacana en la obra pictórica de comunidades del semidesierto queretano podría estar presente en detalles como la técnica o elementos simbólicos heredados y conservados por medio de la práctica ritual.

En el arte teotihuacano, las representaciones pictóricas tenían un orden de lectura que el espectador seguía a través de su interpretación de escenas situadas en los muros exteriores (basamentos piramidales) e interiores (pórticos, corredores o habitaciones). Las pinturas murales teotihuacanas componían un discurso visual cuando se les ubicaba en un solo lugar frecuentemente asociado a espacios interiores. Cada recinto tenía una función dentro de la dinámica social de los teotihuacanos.

²⁰⁶ Wright, 1997: 229-230.

Los espacios interiores se relacionaban con la intimidad asociada a la discreción de los muros. Por otro lado, los murales exteriores pudieron tener una función difusora que mostrara la importancia de símbolos religiosos o culturales²⁰⁷.

Por otra parte, los mensajes que comunicaban las pinturas teotihuacanas contenían ideas de tipo económico, religioso y político; estas últimas sobresalían por medio de imágenes que mostraban un mensaje sociopolítico en el que la jerarquía social se reflejaba en figuras que llevaban cierto tipo de indumentaria, atributos o colores. Así mismo, La vida de la gente se representaba a través de escenas comunes como el intercambio comercial o trueque, ceremonias político-religiosas, y escenas relacionadas al entretenimiento (juegos de azar)²⁰⁸.

Dentro de las actividades realizadas por el hombre teotihuacano estaban aquellas que garantizaron su supervivencia. El trabajo, los recursos y la manera de explotarlos fueron temas expuestos en muros y cerámica. Así mismo, los sistemas de cultivo en los que se podían identificar alimentos como la calabaza, frijol, cacao y maíz; reflejaban la dieta y cosmovisión indígenas de muchos pueblos mesoamericanos²⁰⁹.

Las actividades comerciales se expusieron en representaciones como el intercambios o trueque entre grupos separados geográficamente, de ahí la presencia de elementos propios de otras culturas como las asentadas en el Golfo de México con las que Teotihuacán mantenían un contacto comercial. Elementos marinos como conchas y caracoles aún se pueden apreciar en los murales del barrio de la Ventilla donde los caminos y rutas eran señalados por huellas de pies, técnica que también se utilizó en códices y cerámica²¹⁰.

El aspecto religioso que abarca la cosmovisión teotihuacana se observa en imágenes sacerdotales, así como en elementos relacionados al culto de determinados dioses²¹¹. Figuras de sacerdotes en procesiones recuerdan las ceremonias realizadas en honor a deidades del agua, el sol o la fertilidad. Un grupo de individuos con atuendo y movimiento similares integran una sola acción dentro de las composiciones que se repiten en los murales teotihuacanos²¹² (figura 30).

²⁰⁷ Lombardo, 1996: I, 15-16.

²⁰⁸ Angulo, 1996: I, 71.

²⁰⁹ *Ibidem*, 113, 116, 124-125, 129.

²¹⁰ *Ibidem*, 131.

²¹¹ *Ibidem*, 140.

²¹² Uriarte 1996: I, 391.



Figura 30. Sacerdotes sembradores, *Arqueología Mexicana*. Imagen tomada de Zonas Arqueológicas, Teotihuacán. Instituto Nacional de Antropología e Historia (http://lugares.inah.gob.mx/zonas-arqueologicas/zonas/estructuras/3893-382-tepantitla.html?lugar_id=1717, acceso: 11 de septiembre de 2017).

Este rasgo en la pintura teotihuacana recuerda un poco la intención narrativa de las pinturas murales de los otomíes. Una mezcla de rasgos cosmogónicos y experiencias cotidianas se expresan por medio de imágenes como actividades comerciales, oficios, ceremonias rituales, figuras de animales con connotaciones divinas, o escenas festivas.

En cuanto a la técnica teotihuacana, en el soporte de los murales se utilizaba un mortero hecho de piedra volcánica y arcilla, también se aplicaba un enlucido fino de cal y arena que propiciaba mayor definición, transparencia y luminosidad en el color²¹³. De acuerdo con las características de su soporte, la pintura mural teotihuacana se clasificó en cuatro etapas antes de su declive reflejado en la tendencia geométrica producto de la influencia de otras tradiciones. En su primera etapa, el arte mural teotihuacano abarcó el periodo Tzacualli-Miccaotli, equivalente temporal del Preclásico Tardío mesoamericano. La tradición mural teotihuacana continúa en tres fases más culminando en Metepec o el periodo Clásico Tardío²¹⁴. En el siguiente esquema (figura 31) se compara la temporalidad de las fases teotihuacanas y la cronología mesoamericana.

²¹³ Littman en: Magaloni, 2001: I, 190.

²¹⁴ Magaloni, 2001: I, 197/Cronología Prehispánica 2016.

Preclásico Tardío	Clásico Temprano	Clásico Temprano Tardío	Clásico Tardío	MESOAMÉRICA
1-200 d.C.	200-450 d.C.	450-650 d.C.	650-750 d.C.	CRONOLOGÍA
Tzacualli Miccaotli	Tlamimilolpa Temprano Tardío	Xolalpan Temprano Tardío	Metepec	TEOTIHUACAN

Figura 31. Cronología prehispánica. Elaboración propia, 2017.

Algunos rasgos que el arte mural teotihuacano puede compartir con las pinturas murales de los otomíes se muestran en los siguientes puntos²¹⁵:

- Color brillante.
- Áreas que genera la bidimensionalidad producto del manejo de la luminosidad y la oscuridad ausente también en la percepción de cercanía o lejanía que aportan los planos en la composición.
- Figuras policromáticas carentes del efecto de peso o levedad.
- Imágenes (animales, plantas, figuras humanas) poco realistas que buscan resaltar la importancia simbólica del elemento que representan.
- Líneas rectas o curvas de trazo fino o grueso utilizadas para dar contorno a las imágenes y delimitar el color.
- Imágenes zoomorfas, fitomorfas e híbridos.
- Presencia de alegorías que representen deidades o elementos de la naturaleza.
- Utilización de formas iconográficas alusivas a ciertas deidades, hombres y animales.
- Escenas de figuras humanas en actividades cotidianas.
- Escenas rituales como sacerdotes en posición de culto.

²¹⁵ Magaloni, 2001: I, 189-190/Lombardo, 1996: I, 27-28, 34, 61.

A nivel metodológico, los pasos a seguir en la creación de los murales teotihuacanos iniciaban con el dibujo de las imágenes. Primeramente, se trabajaba sobre el enlucido fino previamente compactado y alisado. Se trazaba el dibujo a mano alzada utilizando pigmentos diluidos de ocre rojo, estos trazos preparatorios se dividían en secciones limitadas por el diseño original. Posteriormente, se cubría con una capa de arcilla que servía de base para el bruñido de la pintura. La saturación cromática y la densidad pictórica se lograban a través de capas sucesivas de color, aplicando primeramente los tonos rojizos para después dar lugar a los colores ocre, rosa, amarillo y verde seco. Al final y debido a su complejidad, se aplican los pigmentos de colores como el negro, verde brillante y azul. Por último, se pintaban las líneas de contorno para cubrir el diseño inicial y crear detalles en la pintura²¹⁶.

En las pinturas murales de los otomíes también se observa, en su mayoría, figuras y escenas hechas a mano alzada cuya saturación cromática tiende a la monocromía o a la combinación de tonos similares. Se observa igualmente un bruñido en algunos de los oratorios, aunque la mayoría presenta una pintura mate que permite la apreciación de las escenas, figuras y motivos.

Los colores extraídos de pigmentos orgánicos y minerales arrojan tonalidades rojizas obtenidas del óxido de hierro, como en el caso del rojo anaranjado y el rojo teotihuacano. A lo largo de la fase Tlamimilolpa, el ocre rojo estuvo sujeto a variaciones tonales como producto de la mezcla con otros pigmentos como el blanco, el amarillo y negro. Esto creó varias tonalidades de rosa, producto de la mezcla de tres óxidos de hierro y el sulfato de calcio. La gama de verdes provenía del mineral malaquita, un carbonato de cobre adquiría varias tonalidades gracias a la mezcla con otros materiales como el sulfato. El azul aparece en la segunda fase teotihuacana y se extienden en la tercera. Para obtener el azul Tetitla se mezcla malaquita y calcantita, un sulfato de cobre de color azul claro. El negro se conseguía de un bióxido de magnesio, pirolusita. Otros negros de origen vegetal utilizados fueron el negro humo y el negro carbón. Finalmente, los amarillos y naranjas fueron pigmentos extraídos del óxido de hierro²¹⁷.

Como se mencionaba anteriormente, la temática de los mensajes transmitidos a través de los murales teotihuacanos correspondía a la realidad política, social y religiosa del hombre prehispánico asentado en esta ciudad. Imágenes comunes como algunas especies de animales estaban presentes en las creencias religiosas de la gente. Existen diversas menciones en crónicas coloniales sobre la representación animal de algunos dioses en la cosmovisión mesoamericana. Al respecto Mendieta menciona que “Los ídolos que tenían eran de piedra, y de palo, y de barro [...] Unos tenían figuras de

²¹⁶ Magaloni, 2001: I, 194-195.

²¹⁷ *Ibíd.*, 206-209, 211-213.

hombres varones, y otros de mujeres, otros de bestias fieras, como leones, y tigres, y perros, y venados, otros como culebras [...] Otros como águilas, y otros como búhos y como otras aves”²¹⁸.

Dentro de su clasificación iconográfica, los murales teotihuacanos y las pinturas murales de los otomíes, poseen representaciones de ciertas especies de animales importantes en la cosmovisión y vida de la gente. En los murales teotihuacanos se observan diferentes especies de aves (figura 32) valoradas por sus atributos físicos traducidos en agilidad y fuerza. Algunas de las aves que se han encontrado en los murales corresponden a las siguientes especies: aves acuáticas del género *Pelecanus sp*, rapases diurnas (buitres, águilas, gaviñanes, halcones), aves poco voladoras, aves parecidas a las de corral y *Columbiformes* (palomas, guacamayas, loros, lechuzas y búhos, quetzales y colibríes)²¹⁹.

El tipo de ave que se puede encontrar en las capillas de los otomíes se asemejan al orden pelecaniforme, más específicamente a la familia de las garzas. También se llegan a encontrar rapases como el águila que se le puede ver representando a la Monarquía Española o como símbolo del México independiente. Otras especies de aves más pequeñas acompañan la decoración de los oratorios.



Figura 32. Gran pájaro. Imagen tomada del Museo de Murales Teotihuacanos, Beatriz de la Fuente. Instituto Nacional de Antropología e Historia (http://lugares.inah.gob.mx/museos-inah/museo/museo-piezas/3921-3921-gran-pájaro.html?lugar_id=419, acceso: 30 de agosto de 2017).

²¹⁸ Mendieta, 1870 : libro II, cap. VIII.

²¹⁹ Navarijo, 1996: I, 326-332, 335, 340.

La especie canina (lobos, coyotes, zorras) aparece representada en su mayoría por el coyote y de una manera menos frecuente que el felino. La presencia de este animal en muros y vasijas está asociada al agua. En uno de los murales²²⁰ del Patio Blanco teotihuacano de Atetelco se observa la imagen de un coyote (figura 33) de cuya boca salen vírgulas con gotas de agua escurriendo²²¹.

En las pinturas murales de los otomíes, también se observan algunas especies parecidas a caninos, o al menos con características similares a esta especie. La capilla de *Ndodo* Grande, la cual presenta varias especies de animales, nos muestra algunos caninos en parte de la bóveda.



Figura 33. Procesión de jaguares y coyotes, Archivo del proyecto “La pintura mural prehispánica en México”. Imagen tomada de Alvarado; Peña, 2007. Zonas Arqueológicas, Teotihuacán. Instituto Nacional de Antropología e Historia (http://lugares.inah.gob.mx/zonas-arqueologicas/zonas/estructuras/7149-382-atetelco.html?lugar_id=1717http://lugares.inah.gob.mx/zonas-arqueologicas/zonas/estructuras/7149-382-atetelco.html?lugar_id=1717, acceso: 7 de septiembre de 2017).

En otro campo, la diversidad botánica en la iconografía teotihuacana nos centra en varias especies. La flora terrestre está representada en figuras de árboles, arbusto, cactáceas y flores como ficus, peyote, girasoles y nopales. En Tolimán, debido a las condiciones de la región, existe una gran variedad de arbustos y cactáceas que llegan a estar representados en los murales de los otomíes, sobre todo en la capilla de *Ndodo* Grande²²².

Las figuras humanas, su entorno, forma de vida y cosmovisión fueron temas expuestos en los murales de Teotihuacán. Algunos rasgos culturales que los teotihuacanos expresaban a través su corporalidad se exponen en los siguientes puntos²²³:

- La decoración con pintura en cara y cuerpo relacionada con el ritual dedicado a una deidad.

²²⁰ Angulo, 1996: I, 92-93.

²²¹ Ruíz et ál., 1996: I, 349.

²²² Angulo, 1996: I, 81-83, 78.

²²³ Ibídem, 96, 98, 102.

- La vestimenta y adornos representados por medio de paños anudados en la cadera, mantas, faldellines, capas, pantaloncillos, camisetas y sandalias.
- Decoraciones faciales que abarcaban peinados y accesorios como orejeras y tocados. Estos tuvieron una función de identificación y jerarquización étnica, gremial, generacional, política, social y religiosa.

La representación del cuerpo en la pintura mural de las capillas se vincula al ritual de la danza, en este punto, el vestido y los accesorios se vuelven indispensables dentro de la iconografía corporal. La danza de la conquista, plasmada en la capilla de los Luna, ha cambiado con el tiempo su vestimenta, pero los accesorios delatan a los participantes de este ritual que cada año representan la conquista de México.

5.3. Imágenes novohispanas en los complejos conventuales

Durante la conquista, los españoles trajeron consigo un número importante de imágenes cristianas cuya utilidad estaba destinada principalmente al adoctrinamiento de los naturales. Algunas estampas y libros de origen hispano, italiano y flamenco, llegaron a América de manos de los frailes interesados en difundir la nueva religión a través del arte europeo, éste fue reinterpretado por los indígenas debido al escaso número de artistas europeos²²⁴. Tal situación propició la participación de pintores locales encargados de elaborar obras pictóricas y escultóricas. En este periodo, la intervención de la orden franciscana en el desarrollo educativo de los indígenas fue importante por lo que no es de extrañar que su misión haya continuado siglos después, incluso en un contexto político-religioso diferente al vivido durante la Nueva España²²⁵.

Los franciscanos reconocieron la habilidad de los naturales en el arte y arquitectura prehispánicos. A pesar de la aversión que les provocó la edificación de grandes complejos arquitectónicos dedicados a sus deidades, los misioneros reconocieron el talento de los indígenas el cual utilizarían construir templos cristianos sobre los restos de la arquitectura indígena²²⁶.

Al hablar de la pintura mural novohispana es importante situar la evolución de ésta en tres etapas tentativas según lo menciona Kubler en su obra *Arquitectura mexicana del siglo XVI*²²⁷. La primera fase que, va del inicio de la Conquista hasta el año 1550, resalta la policromía y la pintura con fines didácticos hecha por los indígenas bajo la guía de los misioneros; la segunda fase va del año 1550 al 1570, en esta etapa intervienen los gremios y artesanos europeos; finalmente la tercera etapa, situada

²²⁴ Carrillo, 1981: 27/ Mínguez et ál., 2012: vol. 2, pp 2

²²⁵ Reyes-Valerio, 2000: 405

²²⁶ Ibídem, 406-407.

²²⁷ Kubler, 2012: 455.

a partir de 1570 hasta finales del siglo XVI, abarca otras expresiones artísticas como la creación de retablos, esculturas, pinturas al óleo e ilustraciones y murales hechos por indígenas.

En la primera etapa sobresale la intervención de los indígenas en el arte mural de recintos como conventos, iglesias o capillas. A nivel técnico, la preparación del soporte sobre el que se pintaba se hacía aplicando un enlucido de arena y cal, sobre todo en los muros interiores, aunque en ocasiones se solían encalar los muros exteriores como en el caso de las fachadas o la cara externa de bóvedas y muros²²⁸.

Los indígenas conocían las técnicas del temple y el fresco, así como el manejo de materiales locales que les permitieron trabajar la pintura en el muro. Con los años, los misioneros seleccionaron a los indígenas más avezados para ser maestros, estos serían enviados a otros conventos para enseñar la técnica pictórica a los jóvenes²²⁹.

La función catequizadora de los murales conventuales resalta la autoría indígena en una pintura escasa de participación europea que fue menor fuera de la Ciudad de México²³⁰. Según Kubler, no existen registros de pintores europeos antes de 1556 por lo que los naturales tuvieron que encargarse de la creación pictórica de la época previa al arribo de los primeros artistas españoles²³¹.

La autoría indígena no ha sido identificada ya que no hay evidencia clara de la participación de un solo artista²³². Este hecho resulta inevitable debido a la ausencia de pintores europeos y la gran cantidad de artistas prehispánicos que habían sido educados en la tradición pictórica local la cual carecía del reconocimiento de los españoles quienes veía el trabajo de los naturales como una obra colectiva.

Por otro lado, la participación y formación artística de los indígenas novohispanos recuerda la labor de los *tlacuilos*, artistas y escribanos prehispánicos que retrataban, por medio de símbolos, los rasgos importantes de la vida de la población mesoamericana²³³. La cartografía, historia, aritmética y la calendarización de acontecimientos importantes fueron algunas funciones que los *tlacuilos* plasmaron en imágenes. Estos pintores fueron educados en los *calmécac*, que eran escuelas destinadas a la formación selecta de alumnos en ramas como la religión, la ciencia, la política y el arte (pintura, escultura, cerámica, plumería, orfebrería y arquitectura)²³⁴.

La diferencia entre los artistas prehispánicos y los novohispanos indígenas radica en la finalidad de su obra y el papel que desempeñaba en su sociedad. El cargo de *tlacuilo*, era de mayor envergadura

²²⁸ Reyes-Valerio, 2000: 370-371

²²⁹ *Ibíd.*, 421.

²³⁰ *Ibíd.*, 398.

²³¹ Kubler, 2012: 447.

²³² Reyes-Valerio, 2000: 385.

²³³ González, 2015: 4.

²³⁴ Reyes-Valerio, 2000: 31.

ya que además de fungir como artistas, también formaban parte de un grupo de sabios que interpretaban las creencias cosmogónicas de su pueblo. Incluso durante la conquista, los españoles aprovecharon el conocimiento territorial que tenían estos artistas, en la producción cartográfica de la Nueva España. Los artistas indígenas novohispanos, aunque pudieron reflejar la herencia de la tradición prehispánica en la reinterpretación del arte europeo, tenían la función de difundir la doctrina cristiana reflejada en la abundante iconografía religiosa enseñada en las escuelas de arte. No obstante, la presencia de *tlacuilos* en estas escuelas fusionó el conocimiento local con las enseñanzas europeas dando como resultado la presencia de elementos de ambas tradiciones²³⁵.

El resultado de la participación indígena propició la fundación de la primera escuela de bellas artes que, en manos de fray Pedro de Gante, recibió el reconocimiento de autoridades españolas durante el siglo XVI²³⁶. Al respecto, fray Juan de Torquemada menciona la labor de Gante en su *Monarquía Indiana*:

En México hizo edificar la sumptuosa y solemne capilla de San Joseph, a las espaldas de la humilde y pequeña iglesia primera de San Francisco, donde se juntan los indios para oír la palabra de Dios y los oficios divinos, y enseñar en doctrina cristiana [...] También hizo edificar la escuela de los niños, donde a los principios se enseñaron los hijos de los señores de toda la tierra y ahora se enseñan los de la misma ciudad de México. Y junto a la escuela, ordenó que se hiciesen otros aposentos o repartimientos de casas, donde se enseñasen los indios a pintar (como en otra parte decimos) y allí se hacían las imágenes y retablos para los templos de toda la tierra²³⁷.

La identificación de artistas formados en este tipo de escuelas es escasa debido a la falta de documentación al respecto. La mayoría de las obras carentes de autoría hace pensar que hubo una intervención grupal anónima en la producción artístico-religiosa de la época tanto en las ciudades como en los pueblos a donde acudían, como maestros conventuales, indígenas formados en las escuelas de arte. Sin embargo, entre los pocos nombres que se han encontrado está el de Juan Gersón quien utilizó grabados de una biblia para la realizar su obra hecha en papel de amate situada en la bóveda del sotocoro del convento de Tecamachalco (1562)²³⁸.

La fuerza de las imágenes logró el cambio en una parte de la población más renuente a recibir el nuevo dogma. En sus inicios se puede atribuir la utilización de la pintura como medio de adoctrinamiento a la orden de San Francisco²³⁹. Sin embargo, eso no limitó la labor el trabajo evangelizador de otras órdenes las cuales también hicieron uso del recurso visual a nivel plástico y

²³⁵ González, 2015: 5-7.

²³⁶ Carrillo, 1981: 27-28.

²³⁷ Torquemada, 1975: VI, XX, 184.

²³⁸ Reyes-Valerio, 2000: 385, 391, 421,

²³⁹ *Ibíd.*, 448.

arquitectónico. Es en este punto donde la pintura mural, como parte de la arquitectura de un espacio, adquiere protagonismo en las diferentes etapas históricas de la evangelización de México.

La pintura mural conventual es quizá uno de los antecedentes más importantes del arte religioso del siglo XVI. Los murales públicos de capillas, iglesias y templos se diferenciaron de aquellos plasmados en los pasillos y salones conventuales debido al carácter íntimo de los espacios cerrados destinados a inspirar los ejercicios espirituales por medio de una iconografía diferente. Dicha iconografía debió ser más compleja en comparación de las escenas y figuras exteriores que debieron representar acontecimientos de fácil entendimiento para la población en general²⁴⁰.

La autoría atribuida a los indígenas bajo la dirección de religiosos sin conocimientos pictóricos hizo que ambas partes hicieran uso de las fuentes iconográficas cristianas disponibles (grabados, obras de otros autores) para decorar los muros conventuales. Las figuras y escenas quedaban distribuidas en función de la utilidad doctrinal que pudieran tener. Es decir, los murales públicos visibles para la población mostraban imágenes de santos a quienes la gente debía venerar²⁴¹.

Por su parte, las pinturas murales de los interiores conventuales reflejaban una iconografía de tipo hagiográfica, contemplativa y meditativa. Las pinturas al exterior expuestas a la mirada pública tenían una temática más enfocada a la pedagogía cristiana (santos patronos, actividades misionales y escenas de la historia). La pintura mural conventual, a diferencia de la pintura de otros espacios, estaba más próxima a la iconografía europea de la época la cual solía estar separada de los tópicos didácticos e históricos utilizados en la producción de pintura mural enfocada en la evangelización de los indígenas²⁴².

A pesar de las diferencias iconográficas entre la pintura pública y privada, existe un común denominador enfocado en la ausencia de temas más complejos relacionados en ocasiones con el Antiguo Testamento. En contra parte, una exposición de pasajes del Nuevo Testamento resultaría más sencillo de asimilar por parte del espectador²⁴³. Es por ello que la presencia de escenas de la vida de Jesús es recurrente en la pintura mural desarrollada más allá de los primeros siglos de la evangelización.

Esta iconografía se nutrió de la mano del pintor indígena quien poseía una tradición diferente a la europea en la que el respeto a las formas y proporciones era importante. En la pintura de los conventos mendicantes, la representación de la figura humana adoptó tintes locales reflejando una despreocupación por la representación de ciertas partes corporales como los ojos, pies y manos²⁴⁴.

²⁴⁰ Kubler, 2012: 445.

²⁴¹ *Ibíd.*, 462, 464.

²⁴² *Ibíd.*, 466.

²⁴³ *Ídem*, 466.

²⁴⁴ Reyes-Valerio, 2000: 395.

Con base en lo anterior, conviene recordar que la técnica pictórica prehispánica variaba en demasía de la europea por lo que comparar figuras o representaciones correspondientes a cada estilo resultaría equivocado. Es verdad que la pintura mural en Europa poseía un refinamiento en sus formas y tratamientos de la imagen, sin embargo, la pintura prehispánica también poseía una estética propia de la cultura de la época. No puede esperarse que los indígenas ejecutaran perfectamente modelos que para ellos eran desconocidos.

Por otro lado, aunque se redujo drásticamente la presencia de elementos iconográficos de la cosmovisión prehispánica, existe una mínima cantidad de figuras y motivos que sobreviven en los muros conventuales de México²⁴⁵. Sin embargo, la mayoría de los temas religiosos de las pinturas conventuales mostraban la vida de Cristo y como éste podía salvar al hombre del pecado por medio del sacrificio²⁴⁶.

En el barroco novohispano del siglo XVII se extendió la devoción al niño Jesús mientras que en el siglo XVIII la imagen del Buen Pastor estuvo ampliamente difundida teniendo una de sus mejores representaciones en el convento de Santa Rosa, en Querétaro. La iconografía de Cristo también es abundante en santuarios dedicados a la Pasión²⁴⁷. A pesar de la importante difusión de la iconografía cristológica, en las capillas de los otomíes llegan a encontrarse escasas representaciones de Cristo.

En los muros de los conventos también se mostraba la imagen de María y los santos. Escenas de milagros y algunos pasajes del Nuevo Testamento como el Apocalipsis fueron escasas o, en su defecto, encaladas como resultado de intervenciones tardías en la pintura monástica²⁴⁸.

Sin lugar a duda, una de las imágenes devocionales más difundidas por los misioneros fue la de la Virgen María. En la Nueva España la representación mariana surgía de grabados de estilo medieval proliferaron desde el siglo XVI²⁴⁹. En las capillas de los otomíes hay varias imágenes marianas que representan diferentes escenas bíblicas. Una de ellas, la mejor conservada, es la asunción de María en manos de ángeles que la elevan hacia el cielo. Esta representación se encuentra ubicada en la bóveda que abarca el segundo tramo de la capilla separado por el arco fajón.

5.4. La literatura cristiana y sus ilustraciones

La iconografía traída a América desde Europa correspondía a una tipología basada en la correspondencia entre imágenes del Antiguo y Nuevo Testamento. Desarrollada en la Edad Media, esta iconografía tuvo relevancia en la Nueva España desde inicio de la conquista. Los programas

²⁴⁵ Reyes-Valerio, 2000: 437.

²⁴⁶ *Ibíd.*, 456.

²⁴⁷ Sebastián, 1992: 50-51

²⁴⁸ Reyes-Valerio, 2000: 457.

²⁴⁹ Sebastián, 1992: 43.

enseñados por los misioneros tenían una función pedagógica a través de la cual se buscó difundir el dogma cristiano²⁵⁰.

La literatura religiosa y su importancia en el arte del siglo XVI va de la mano con la labor evangelizadora desarrollada principalmente por franciscanos y dominicos, quienes aplicaron una “pedagogía visual” reflejada en la producción de lienzos, estampas y grabados²⁵¹. Los modelos utilizados en la producción pictórica de la época tuvieron la influencia cristiana reflejada en impresos como catecismos, biblias o devocionarios. Estos libros contenían los preceptos religiosos que debían ser difundidos entre una población apegada a sus creencias prehispánicas.

El uso que hicieron de algunas biblias bellamente ilustradas con pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento pretendía hacer más comprensible los textos sagrados e infundir devoción en las figuras cristianas. Con la aparición de la imprenta, los libros europeos tuvieron grabados ilustrativos, decoraciones en las portadas y bellas tipografías en sus letras capitulares. Estas imágenes experimentaron una atemporalidad como producto de la variación cronológica con la que publicaban los libros utilizado en la evangelización²⁵².

El grabado fue una de las fuentes de inspiración utilizadas en la producción artística religiosa de la Nueva España. Aunque en un inicio la mayoría de las imágenes fueron traídas de Europa, durante la segunda mitad del siglo XVI los grabados novohispanos empezaron a proliferar en manos de impresores como Juan Pablos Bricensis, Antonio de Espinosa y Pedro Ocharte quienes contribuyeron en la difusión de libros religiosos, científicos y jurídicos ilustrados²⁵³. Fray Diego de Valadés, alumno de la labor educativa de fray Pedro de Gante, fue uno de los grabadores más destacados de la época²⁵⁴.

Diego de Valadés fue un fraile franciscano tlaxcalteca nacido en 1533, reconocido por su trabajo evangelizador y su conocimiento y destreza en diferentes disciplinas humanísticas. En su obra, *Retórica Cristiana*, además de presentar una compilación cultural del siglo XVI, también muestra su habilidad como grabador ilustrando parte de las Sagradas Escrituras y las costumbres indígenas de la época²⁵⁵ (figura 34).

²⁵⁰ Sebastián, 1992: 19.

²⁵¹ Rodríguez, 2003: 11.

²⁵² Manrique, 1982: 56-57.

²⁵³ La Torre, 1999: 17.

²⁵⁴ La Maza, 1945: 15-16, 19.

²⁵⁵ *Ibíd.*, 29.



Figura 34. Los indios ante el calvario, Imagen tomada de La Maza, 1945: fig. 28.

Ya en 1539 y gracias al surgimiento de la imprenta novohispana, comenzaron a imprimirse cartillas y doctrinas con las oraciones y grabados que difundieron la devoción a Jesús, María y algunos santos. En el siglo XVI, el gusto por el grabado europeo se difundió a través de impresos de colecciones de biblias cuyas imágenes obedecían a los estilos, alemán, italiano y flamenco²⁵⁶.

En el siglo XVII los grabados se dividían en metal y estampas autónomas. La proliferación de estampas en América se debió a las facilidades de su transportación en comparación con obras de mayores dimensiones que requerían de un esfuerzo económico y físico mayor²⁵⁷. Los misioneros encontraron en el grabado una forma de difundir la fe por encima del valor artístico de la obra religiosa. En las reproducciones indígenas del arte cristiano se priorizó la difusión del mensaje religioso sobre la estética de la obra.

La temática en los grabados o ilustraciones cristianas estuvo influenciada por movimientos religiosos de gran impacto en el continente europeo. Estos fenómenos influyeron en los elementos y

²⁵⁶ La Torre, 1999: 18-19.

²⁵⁷ Manrique, 1982: 58-59.

acciones que los misioneros implementarían en la impartición de una doctrina que debía adaptarse no sólo a la cosmovisión indígena americana sino también a los cambios religiosos en el Viejo Mundo.

En Europa, la reforma religiosa difundida por Calvino y Lutero provocó la celebración de nuevos concilios en los que se instaurará la misión de defender la fe cristiana por medio de recursos como el arte. El concilio de Trento, el cual celebró su última sesión en el año de 1563, decretó una serie de normas que el arte cristiano debía cumplir. Los elementos principales en una obra debían ser las figuras de la cristiandad, Dios, Jesús, la Virgen María, etcétera. La mirada del creyente no podía distraerse en figuras secundarias que acompañaran la composición²⁵⁸.

Las órdenes religiosas tuvieron como misión difundir las ideas de un dogma cristiano golpeado por las ideas reformistas que se expandían por Europa. El arte de la contrarreforma se mostraría fastuoso en un contexto de inestabilidad religiosa. Su carácter decorativo se utilizaría en la lucha por recuperar a los creyentes perdidos y conservar la fe de los que aún seguían profesando el culto a las imágenes. La simultaneidad en la que ocurrieron el movimiento de contrarreforma y la conquista de América dio como resultado la influencia contrarreformista en el arte cristiano que llegó al Nuevo Mundo. A pesar de la atemporalidad de la literatura religiosa utilizada en la evangelización, la cual podía pertenecer a periodos históricos anteriores a la contrarreforma, la fuerza del arte cristiano se unió al fervor de los misioneros quienes probablemente relacionaron la lucha contra las deidades indígenas y la creciente influencia de la reforma luterana en Europa²⁵⁹.

La iconografía de la época debía acercar al creyente y combatir la destrucción de símbolos cristianos a través del reforzamiento de imágenes que pudieran llegar al sentimiento religioso de la gente mediante la difusión de ciertos temas como el martirio el cual se interpretaría como un acto de entrega y sacrificio. Estas obras de impactantes imágenes, mostraban el suplicio que el buen cristiano debía experimentar por amor a Dios.²⁶⁰

Dos siglos después de este movimiento, la fuerza de las imágenes continuó con la devoción a Jesús, María, los santos, la Cruz y Dios Padre. En la región de Tolimán todavía existe un fuerte culto al Divino Salvador y a la Santa Cruz. Aún se encuentra en las pinturas murales de las capillas de San Miguel imágenes de la virgen María y Jesús, los arcángeles y diferentes santos. La figura del sacrificio también está presente en la capilla de los Luna con el santo mexicano Felipe de Jesús quien fue martirizado en Japón

El nuevo aspecto de escenas y figuras en el arte impulsó un repertorio iconográfico que fue evolucionando en el marco de reformas religiosas europeas y llegando a América tiempo después. Los

²⁵⁸ Mâle, 2002: 15, 19.

²⁵⁹ Sebastián, 1989: 145.

²⁶⁰ *Ibíd.*, 35, 116.

grabados en estampas y libros, además de difundir las Sagradas Escrituras, también promovieron el culto a los santos por medio de las hagiografías difundidas desde el siglo XVII²⁶¹.

Los textos que narraban la vida y obra de los santos tienen sus orígenes en el siglo IV, periodo en el que surge el martirio como el primer modelo hagiográfico. Como se mencionó anteriormente, el martirio fue un tema explotado por la iglesia con la intención de crear en los fieles sentimientos de admiración y devoción. Las persecuciones que sufrieron los cristianos reforzaron la figura del sacrificio en nombre de la fe. Así mismo, las acciones de los santos debían reflejarse en una serie de etapas que permitieran alcanzar la comunión con Dios²⁶².

Del siglo XVI al XVII, las imprentas novohispanas encargadas de realizar los textos religiosos se concentraron en dos importantes ciudades: México y Puebla. En 1605, se imprimieron en México los primeros libros hagiográficos en castellano, sin embargo, la mayor parte de este tipo de literatura seguía imprimiéndose en España por lo que se comenzó con la reproducción novohispana de libros publicados en España²⁶³.

Hasta el siglo XVIII, la hagiografía representó el sesenta por ciento de los impresos cristianos difundidos en México, su importancia temática trascendió hasta llegar a las crónicas religiosas en las que personajes tan importantes como Motolinía, Mendieta o Torquemada, trataron la obra de los santos. La función que cumplió la hagiografía, tanto en América como Europa, estuvo enfocada en la didáctica de la enseñanza del comportamiento moral, la narración teológica y la difusión de valores como el amor a la virtud y el odio al pecado²⁶⁴.

Las imágenes en la literatura hagiográfica tuvieron un papel importante en el proceso evangelizador; estas ilustraciones fueron herramientas didácticas que facilitaron la comprensión del texto hagiográfico que serían una de las fuentes de inspiración en la creación de murales de conventos, iglesias y capillas. En estos espacios, la existencia de iconografía alusiva a un santo o una orden también servía para marcar los límites geográficos e ideológicos de una orden religiosa establecida en un territorio que podía estar o no, ocupado por una orden anteriormente²⁶⁵.

En un panorama más íntimo como es el espacio doméstico, la devoción al santo de la familia se materializó en imágenes o pinturas a las que un linaje rendía culto, esta costumbre logró arraigarse en la fe y tradiciones de parte de la población del México actual²⁶⁶. Hoy en día, las capillas de los otomíes tienen un santo a quien rinden devoción, esta imagen representa un elemento de culto. Como

²⁶¹ Rubial, 2008: 15

²⁶² *Ibíd.*, 16.

²⁶³ Rubial, 2004: 127, 132.

²⁶⁴ *Ibíd.*, 128-129.

²⁶⁵ *Ibíd.*, 136.

²⁶⁶ *Ibíd.*, 138.

en otras regiones de México, la literatura hagiográfica pudo llegar a San Miguel de manos de los franciscanos quienes se encargaron de difundir y explicar la vida y obra de los santos con el fin de infundir su enseñanza y sacrificio.

En un contexto más local, la biblioteca conventual de la iglesia de San Francisco en Querétaro, muestra una serie de grabados que pudieron inspirar a algunas de las escenas o figuras de las pinturas murales de los otomíes. Algunas imágenes de ángeles, santos y motivos florales se han encontrado en el frontispicio de libros de teología moral, ejercicios espirituales o libros de elucubración. Otras imágenes como pasajes bíblicos o escenas de evangelización también se muestran en este tipo de publicaciones con el fin de hacer más sencilla la enseñanza de la religión cristiana.

Por ejemplo, se ha encontrado en la biblioteca conventual la obra de Andre Caviari de 1685, *Ritiramento spirituale per impiegare in bene dell'anima otto, ouero dieci giorni nella consideratione delle verità eterne all'idea delgi Esercitij spirituali di Sant'Ignatio Loiola*. En este libro se observan varios pasajes de la vida de Jesús y el Nuevo Testamento. Las coincidencias entre las pinturas murales de los otomíes y los grabados en la obra de Caviari se muestran a continuación.

- A) Los símbolos del sol y la luna, y lo que se alcanza a ver de una bóveda celeste en el grabado de la figura 35 recuerdan las pinturas de la capilla de Los Luna decorada con los mismos elementos (bóveda celeste, sol y luna).



Figura 35. Grabado de la página 126. Imagen tomada de Caviari, 1685.

La imagen del nacimiento también está presente en ambos casos, tanto en el libro de Caviari (figura 36) como en la capilla de los Luna.



Figura 36. Grabado de la página 135. Imagen tomada de Caviari, 1685.

La última imagen corresponde a un grabado de la Santísima Trinidad (figura 37) el cual muestra atributos identificados en la figura de Dios Padre (mundo, triángulo de la trinidad) plasmada en el muro testero de la capilla de los Luna.



Figura 37. Grabado de la página 283. Imagen tomada de Caviari, 1685.

De los libros revisados en la biblioteca conventual de San Francisco, la mayoría sólo presentaban grabados en el frontispicio, las letras capitulares y en la decoración de algunas páginas que generalmente comenzaban un capítulo.

Un ejemplo de grabado en frontispicio es la figura del león que se muestra en la obra *R.P.Fr. Leandri de ss. Sacramento navarri, oppidi de villa-franca, ordinis discalceatorum sanctissimae trinitatis* (figura 38). El león es una imagen también presente en el segundo tramo de la capilla de Don Bato. La similitud es evidente sobre todo en las características, posición y atributos.

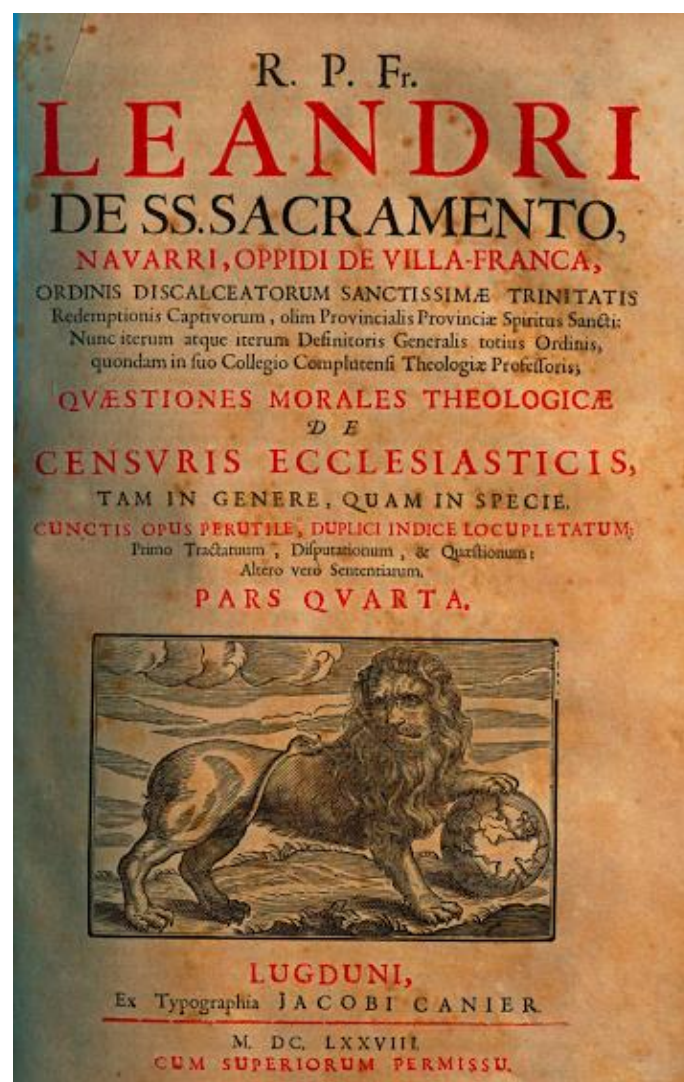


Figura 38. Figura del león con el mundo. Imagen tomada de *R.P.Fr. Leandri de ss*, 1678.

5.5. Las relaciones festivas

Los libros enfocados en las fiestas públicas españolas comenzaron a difundirse en el siglo XVI con la presencia de textos acompañados ocasionalmente de imágenes, y en cuyo contenido se explicaba el ceremonial festivo peninsular. Este subgénero literario complementaba clara y ordenadamente la información que se tenía de los actos que componían una celebración. Lo que indica que las relaciones no eran una narración fiel de los acontecimientos incompletos y discontinuos que componían las festividades que podían ser de dos tipos: aquellas que abarcaban la celebración de manera detallada o escueta, y otras que incluían programas previos a los acontecimientos²⁶⁷. Una interpretación más exacta de las fiestas, se puede encontrar en fuentes documentales como los libros de cuentas y actas de cabildos municipales que contribuyeron en la reconstrucción de las celebraciones²⁶⁸.

La documentación festiva de la época estuvo apoyada en la labor de grabadores y cronistas, algunos de ellos egresados de las recién fundadas universidades novohispanas y los colegios religiosos, también se encontraban eruditos que basaban su trabajo en el estudio de libros humanísticos surgidos del renacimiento europeo²⁶⁹.

Algunos frailes se encargaron de reflejar en sus crónicas, registros de las celebraciones religiosas de la época. El dominico Diego Duran y los jesuitas José Acosta y Juan de Tovar hacen referencia a las fiestas por medio de opiniones en sus obras. Por otro lado, existen documentos que son auténticas relaciones festivas expuestas en los textos de los franciscanos, Motolinía y Mendieta (siglo XVI); los dominicos, Las Casas y Dávila (siglo XVI); y el jesuita, Francisco de Florencia (XVII)²⁷⁰.

Las relaciones contenidas en capítulos de crónicas eclesiásticas enfocadas en la evangelización, narran la celebración de actos religiosos en los que se resalta el decorado en las calles, la arquitectura efímera o las representaciones rituales como procesiones y danzas. Todos estos elementos siguen en vigor en fiestas patronales mexicanas como la dedicada a san Miguel arcángel, en Tolimán. En el siguiente relato del siglo XVI, se pueden identificar similitudes entre las celebraciones de aquel siglo y los vestigios culturales que se representan actualmente en San Miguel. La decoración, las ofrendas, las procesiones por los barrios de la comunidad, el camino a la montaña donde se preparan los danzantes y la presencia del cura bendiciendo la celebración, son algunos rasgos que el ceremonial de San Miguel comparte con la fiesta novohispana²⁷¹.

²⁶⁷ Portús, 1995: 248-251.

²⁶⁸ Ferrer, 2005: 124.

²⁶⁹ Mínguez et ál., 2012: vol. 2, pp. 21-23.

²⁷⁰ Villar, 2011: 515.

²⁷¹ *Ibíd.*, 516.

En el siguiente fragmento de uno de sus capítulos de *Historia Eclesiástica Indiana*, fray Jerónimo de Mendieta describe la manera en la que los indígenas celebraban las fiestas cristianas en el siglo XVI:

Las Pascuas y fiestas de Nuestro Señor, de su Santa Madre y de las vocaciones principales de sus pueblos, celebran los indios con mucho regocijo y solemnidad, adornando para ello [...] sus iglesias muy graciosamente con los paramentos que pueden haber, y lo que les falta de tapicería suplen con muchos ramos, rosas y flores [...] yerbas olorosas, juntamente con espadañas y juncia, sirven para tender por el suelo, así de la iglesia como de los caminos por do ha de andar la procesión, y encima de las yerbas van sembrando flores. Estos caminos de la procesión tienen enramados de una parte y de otra, aunque a las veces anda un tiro de ballesta, y más. Hacen del camino tres calles, la de en medio más ancha, por do van las cruces, andas, y ministros de la iglesia, y el demás aparato de la procesión. Y por las calles de los lados, por la una van los hombres y por la otra las mujeres. Y éstas se dividen o con arbolillos hincados en el suelo, o con una arquería de arcos pequeños, de un estado o poco más de alto, cubiertos de ramas y flores de diversas maneras y colores. Procesiones ha habido del Sacramento en que se contaron más de mil arcos de estos [...] De trecho a trecho hacen sus arcos triunfales, y en las cuatro esquinas que hace el circuito o vuelta de la procesión levantan cuatro como capillas, muy entoldadas y adornadas de imágenes y de verjas de flores con su altar en cada una, a do el sacerdote diga una oración, y después de dicha, por vía de descanso y entretenimiento, sale una danza de niños bien ataviados al son de algunas coplas devotas o motetes, que juntamente con los menestres cantan los cantores [...] danzas y bailes que causan regocijo, aunque no mezcladas, sino aparte, a do no quiten la devoción del canto y la decencia de las cruces y andas, que en los pueblos grandes son muchas, porque demás de las que tiene la cabecera, traen las de las aldeas o pueblos sujetos, a lo menos para las procesiones de Corpus Christi y de la fiesta del santo [...] Y entonces salen también los oficios, cada uno con su invención en sus carros. Y en algunas partes hay representaciones de pasos de la Escritura Sagrada [...] Las vísperas en los tales días siempre se cantan en canto de órgano, diferenciando los instrumentos musicales [...] El sacerdote sale a comenzarlas muy acompañado de acólitos, todos indios pequeños, vestidos con hopas coloradas y sobrepelices, y otros con roquetes labrados a la morisca hasta en pies, y en las cabezas diademas o coronas labradas de pluma con sus penachos de plumas ricas como las de pavones²⁷².

Motolinía intenta transmitir la grandiosidad del espectáculo festivo que fomentaban la fidelidad religiosa y política por medio de fiestas como la Cuaresma, la Semana Santa, la Navidad, la Asunción y el *Corpus Christi*; esta última considerada como la más importante del calendario litúrgico novohispano²⁷³. La fiesta de *Corpus* se caracterizó por una gran participación ciudadana de todos los estratos sociales, tanto en el contexto urbano como en el rural. Su valor simbólico relacionado con la Eucaristía hizo de esta fiesta una representación importante plasmada no sólo en relaciones festivas sino también en tratados procesiones como el descrito por Dionisio el Cartujano y anotado por fray Juan de Zumárraga en el año de 1544²⁷⁴.

Los elementos que caracterizaron la fiesta novohispana se identifican en los fragmentos de crónicas, relaciones y tratados que narraban los acontecimientos por medio de texto e imágenes. La arquitectura efímera y la decoración e indumentaria de los participantes fueron elementos a resaltar.

²⁷² Mendieta, 1870: libro IV, cap. XIX.

²⁷³ Villar, 2011: 521.

²⁷⁴ Mínguez et ál., 2012: vol. 2, pp. 124-126, 128.

La intervención civil, religiosa y política en el ritual cristiano permitió que la tradición festiva evolucionara sin perder su origen sintético, así como su finalidad evangelizadora y propagandística enfocada en la conversión de los naturales y la fidelidad a la Corona.

En las pinturas murales de los otomíes se pueden identificar imágenes con connotaciones festivas. En la capilla de San Diego se observa una serie de escenas que podrían representar la entrada de un virrey o celebraciones de asociación real. El modelo que inspiró estas escenas en San Diego pudo ser extraído de imágenes hechas para conmemorar acontecimientos importantes en la vida novohispana.

Las escenas plasmadas en la capilla de San Diego tienen una importante similitud con representaciones festivas novohispanas. Se pueden ver elementos recurrentes en estas celebraciones como los dos carruajes con cortejo que se observan en uno de los muros del segundo tramo de la capilla mientras que en el primer tramo se perciben escenas de comitivas dirigiéndose a una iglesia, lo que simboliza el centro de la ciudad donde tenían lugar las celebraciones virreinales.

6. LAS CAPILLAS FAMILIARES DE LOS OTOMÍES

Para poder entender la importancia de las pinturas murales de los otomíes, es necesario conocer el panorama histórico y cultural de la comunidad de San Miguel Tolimán. A lo largo de este capítulo, se abarcará el origen de esta localidad, el papel de sus pobladores, su cosmovisión y cómo todos estos elementos han dado significado a sus pinturas murales a través de las escenas, figuras y motivos que aportan información sobre los grupos indígenas del semidesierto. Así mismo, la clasificación y descripción arquitectónica de cinco de las capillas que conservan su pintura facilitará su estudio.

6.1. Aspectos históricos²⁷⁵

San Miguel es una de las comunidades que conforman el municipio de Tolimán (figura 39). Esta región se ubica en la zona centro-occidental del estado de Querétaro²⁷⁶. Como microrregión de Tolimán, San Miguel se divide en los siguientes siete barrios, compuesto por grupos familiares: barrio centro, Don Lucas, barrio García, Tierra Volteada, La Cebolleta, Diezmeros y La Peña²⁷⁷.

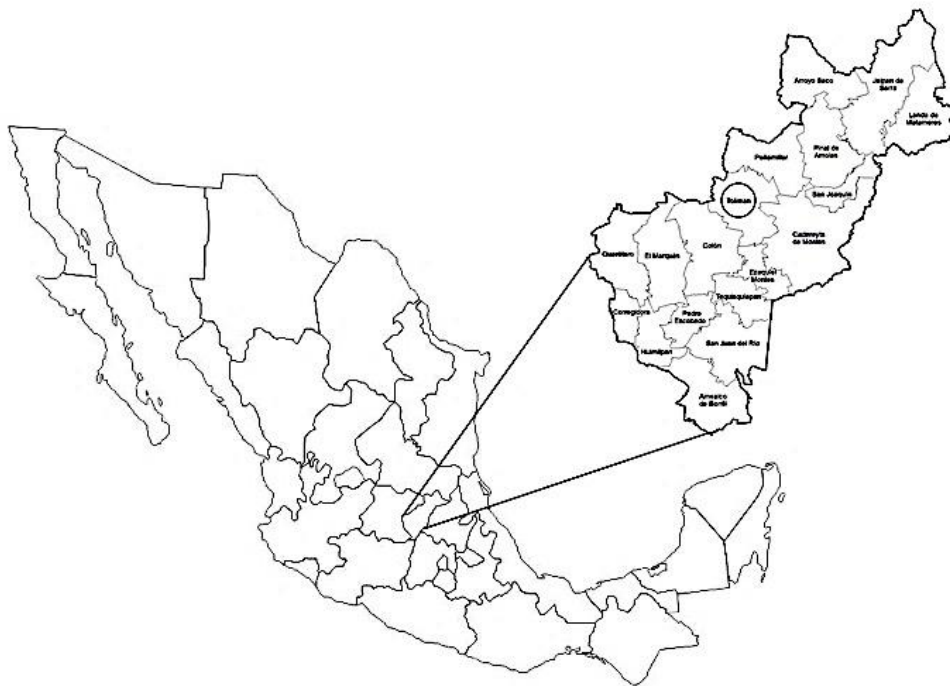


Figura 39. Municipio de Tolimán. Elaboración propia, 2017.

²⁷⁵ En parte de este apartado se expondrá información de mi tesis de maestría con el fin de complementar la investigación abarcada en esta tesis doctoral (Medina, 2014: 40-45).

²⁷⁶ Reséndiz, 1997: 15.

²⁷⁷ Chemín, 1993: 76-77.

Históricamente, las poblaciones de esta zona ocuparon una región semidesértica que fungió como frontera entre grupos mesoamericanos y seminómadas (Aridoamérica). Esta zona chichimeca (figura 40) y otomí se extendió en parte de los estados de Querétaro y Guanajuato, abarcando los municipios de Tolimán, Cadereyta, Colón, Peñamiller, Tierra Blanca y San Luis de la Paz²⁷⁸.



Figura 40. Región chichimeca. Elaboración propia, 2017.

La historia de los habitantes de esta región tiene su origen en la confluencia de tres grupos culturales. Los indígenas nómadas asentados en la región desde un inicio experimentaron un primer contacto con los grupos sedentarios del sur, para posteriormente encontrarse con los españoles durante su expansión en estos territorios. Los otomíes de San Miguel son herederos de estos tres rasgos identitarios que se reflejan en sus tradiciones y saberes.

La fundación de San Miguel se ha asociado a su condición de barrio perteneciente a la cabecera municipal de San Pedro durante el siglo XVI. Su estatus de población independiente nos sitúa entre los años 1703 y 1722, periodo en el que también se calcula el comienzo de la celebración de la fiesta patronal producto de la evangelización franciscana en la zona. Don Erasmo, Antiguo cronista de San

²⁷⁸ Prieto/Utrilla, 2012: 51.

Miguel, cuenta la historia de Bartolomé y Maximiliano Sánchez, chichimecas que fueron bautizados en 1703 y quienes habían llegado a la región huyendo de los españoles²⁷⁹.

En el acervo del Archivo General de la Nación Mexicana se ha encontrado una referencia más antigua relacionada a la presencia franciscana correspondiente al año de 1603, ésta comprende una solicitud del fraile Bartholome de la Concepción, franciscano del convento de San Pedro Tolimán, quien pide se excluya del pago de tributo a los indígenas chichimecas del pueblo de San Pablo, localidad colindante con San Miguel. En este documento se menciona el trabajo evangelizador con los grupos de la región, y sus buenos resultados²⁸⁰.

Fray Bartholome de la Concepción fraile franciscano y guardián del convento de San Pedro Tolimán dice que el a muchos años está trabajando en la conversión y reducción a la fe de los naturales y chichimecos de aquella tierra, y va haciendo fruto en ello y fundó un lugar que le ha puesto San Pablo, y lo tiene poblado de chichimecos y porque conviene al servicio de Dios y de su iglesia que a los indios del dicho pueblo de San Pablo no se les lleve tributo alguno por estar en frontera de enemigos chichimecos que en defensa de ello han muerto muchos sirviendo a su Majestad.

La Sierra Gorda comprende una zona montañosa que forma parte de la Sierra Madre Oriental extendiéndose desde el noroeste de Guanajuato y abarcando las comunidades de Jofre, Xichú, Peñuelas y Pozos, hasta llegar al sur de la Cuenca del Río Verde en San Luis Potosí. El núcleo está situado en el norte del Estado de Querétaro hasta el sur del Estado de Hidalgo abarcado las comunidades de Zimapán y Jacal. Al oriente limita con la Huasteca de Hidalgo y San Luis Potosí, mientras que al occidente llega a la región de Tolimán y Cadereyta en Querétaro²⁸¹.

En lo que respecta a las provincias franciscanas del México central, en la figura 41 se puede observar la distribución territorial de la orden en el territorio novohispano del siglo XVI.

²⁷⁹ Castillo, 2000: 324/Chemín, 1993: 23, 67-68.

²⁸⁰ *Solicitud del fraile Bartholome*, 1603: caja 3379, exp. 3, f. 1r.

²⁸¹ Velasco, 1981: 49.

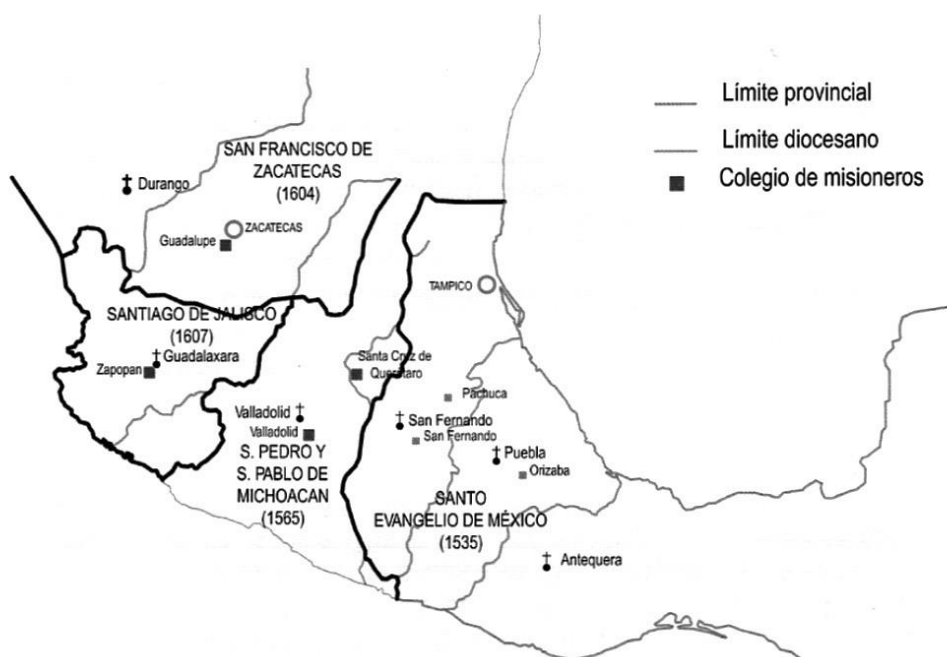


Figura 41. Provincias Franciscanas. Imagen tomada del *Inventario*, vol. 1, 2009: 31, adaptado de Gerhard, Geografía Histórica de la Nueva España, p. 19.

En los apuntes estadísticos del Distrito de Tolimán se menciona a los religiosos franciscanos como los encargados del curato a partir de la secularización de éste en el año de 1590, aproximadamente²⁸². Otras alusiones a la Orden de San Francisco en Tolimán se han encontrado en documentos del siglo XVII como en el caso del nombramiento de religiosos franciscanos en la provincia de San Pablo y San Pedro del año de 1652²⁸³; el nombramiento de fray Antonio de Acevedo como beneficiario de San Pedro Tolimán en 1671²⁸⁴; y el nombramiento del padre fray Agustín en 1692²⁸⁵. San Miguel pertenecía al partido de San Pedro por lo que los asuntos referentes a la doctrina y el ejercicio religioso dependían de las decisiones que se tomaban en la cabecera. Como resultado de la consulta de fuentes escritas y fuentes orales, se puede situar la fecha de fundación de San Miguel como población independiente a partir de 1603.

Por otra parte, el territorio de Tolimán albergó a grupos de recolectores-cazadores que ocuparon la zona desde el año 7000 antes de Cristo. Su modo de sustento se basó principalmente en la recolección y, en menor medida, en la caza. En el primer milenio de nuestra era, la migración de grupos mesoamericanos, provenientes del centro, llegó al norte propiciando el contacto con los grupos recolectores-cazadores denominados genéricamente como chichimecas²⁸⁶.

²⁸² *Distrito de Tolimán, Administración Eclesiástica*, 1872: caja 15. 1, legajo 22, f.1r.

²⁸³ *Nombramiento de los religiosos*, 1652: vol. 17, exp. 88, f. 98v-100r.

²⁸⁴ *Nombramiento del padre Fr. Antonio de Acevedo*, 1671: vol. 29, exp. 175, f. 312r-315r.

²⁸⁵ *Nombramiento del padre Fr. Agustín*, 1692: vol. 40, exp. 78, f. 85v-88.

²⁸⁶ Viramontes, 1992: 7-8, 12-13.

Este encuentro generó, casi al final del periodo prehispánico, un cambio en la forma de vida de los recolectores-cazadores quienes adoptaron parte de la cultura agrícola que llevaron los grupos mesoamericanos²⁸⁷. En el siglo XVI, la región de Tolimán fue identificada como parte de la Gran Chichimeca, un conjunto de naciones del norte ocupadas por indígenas guerreros de tradición nómada. Cuatro de las naciones chichimecas más importantes fueron los pames, guachichiles, zacatecos y guamares²⁸⁸.

El grupo pame que habitó la región de Tolimán era entre todos los grupos chichimecas, el más pacífico. Se diseminaron por distintas partes del centro de México llegando al norte de la provincia de Jilotepec. El contacto con los otomíes, provocó que los pames adoptaran algunos rasgos culturales de los grupos sedentarios sin perder algunas de sus características²⁸⁹.

En cuanto a su forma de vida, los pames solían vestir con pieles de animales y zapatos de cuero. Las marcas en su cuerpo eran habituales y generalmente se asentaban en un territorio montañoso, habitando cuevas o chozas primitivas. La recolección, la caza, la pesca y una incipiente agricultura, sustentaron a algunos de las tribus de la Gran Chichimeca. A nivel cosmogónico, los grupos chichimecas rendían culto a los astros, a los fenómenos de la naturaleza, a las plantas y animales²⁹⁰.

Durante la conquista, este grupo opuso mayor resistencia a la imposición española. En la Real Cédula de la Audiencia de Guadalajara del año 1713 se menciona que “De los parajes y rancherías en que se mantenían los indios chichimecos infieles de la Sierra Gorda. Os participo los estragos y violencias que efectuaban en los pueblos inmediatos de los indios reducidos [...] se podría conseguir la pacificación de ellos”²⁹¹.

La solución ante la reticencia indígena fue la reducción o destierro de los grupos de recolectores-cazadores.

El más especial encargo al referido Virrey para que se aplique con cuidado y atención a desterrar de una vez los indios de la referida tierra si no pudiese conseguir su reducción. He tenido por bien notificaros de ello y rogaros y encargaros que en lo que estuviere de vuestra parte solicitar por los medios que os pareciere convenientes la pacificación de estos indios enviando para el intento religiosos que procuren atraerlos y se consiga el importante fin de su reducción y asegurar las vidas y haciendas de los que se hayan en su mediación²⁹².

En el siglo XVIII, como consecuencia de la fallida incorporación de los grupos nómadas al sistema de explotación colonial, se exterminaron los últimos miembros de este grupo reducido en 1748

²⁸⁷ Viramontes, 1992: 21-22.

²⁸⁸ Powell, 1977: 48-49.

²⁸⁹ *Ibíd.*, 52.

²⁹⁰ *Ibíd.*, 54, 56.

²⁹¹ *Pacificación de los indios*, 1713: núm. 233, L. 10, f. 118r.

²⁹² *Ibíd.*, f.121v-122r.

por José de Escandón, en la Sierra Gorda²⁹³. El guerrero chichimeca fue un luchador aguerrido que se resistió al dominio extranjero. Su destreza en batalla, aunado al conocimiento de su agreste región y su capacidad de desplazamiento, les otorgó una ventaja temporal frente a los españoles²⁹⁴.

Por su parte, los otomíes llegaron desde una de las provincias aztecas del norte, Jilotepec²⁹⁵. Estos grupos herederos de la tradición mesoamericana ocuparon un territorio que abarcó desde el norte del actual Estado de México, hasta el sur del estado de Hidalgo²⁹⁶. En el siglo XIV, los otomíes formaron importantes señoríos del México central, la mayoría de estos fueron tributarios de los aztecas a excepción del señorío de Oxtotitlac y Meztlán²⁹⁷.

Estos grupos habitaron la parte septentrional de la frontera mesoamericana e integraron los territorios azteca y tarasco desarrollando una función de vigía para proteger a los grupos sedentarios de las invasiones chichimecas. Probablemente la llegada de los otomíes a tierras nómadas se haya debido al interés de expansión del imperio azteca que se encontraba dominando la zona hasta el arribo español²⁹⁸. También puede deberse a objetivos comerciales entre los grupos otomíes y chichimecas²⁹⁹, a la migración producto de la inestabilidad política que generó el fin del imperio azteca³⁰⁰, o al desplazamiento de caciques de Jilotepec que buscaban una expansión territorial ante la intervención española de los primeros años de la conquista³⁰¹.

La caída de Tenochtitlan propició la alianza entre grupos tributarios y españoles, estos marcharon hacia las minas de plata de Zacatecas atravesando la región chichimeca. Algunos grupos de otomíes llegaron al semidesierto queretano auspiciados por los españoles. El conocimiento que los otomíes tenían sobre la forma de vida nómada, producto de la relación fronteriza con los chichimecas, contribuyó en el avance efectivo de las tropas españolas. La expansión hacia el norte tenía como objetivo la pacificación de los nómadas, la fundación de poblaciones y rancherías, y la incrementación de tierras de cultivo³⁰². Sin embargo, la reciente migración contribuyó al inicio de la guerra chichimeca (1550 y 1590), conflicto que culminó con la drástica reducción de las tribus del norte asentadas en territorio queretano³⁰³.

²⁹³ Viramontes, 1992: 30.

²⁹⁴ Powell, 1977: 58.

²⁹⁵ Cervantes/Crespo, 1992: 65.

²⁹⁶ Castillo, 2000: 87/Chemín, 1993: 23.

²⁹⁷ Cervantes/Crespo, 1992: 63.

²⁹⁸ Mendoza et ál., 2006: 7.

²⁹⁹ Castillo, 2000: 100.

³⁰⁰ Cervantes/Crespo, 1992: 65.

³⁰¹ Durante la conquista, los caciques pudieron conservar algunas de sus funciones y privilegios, sin embargo, la migración hacia el norte provocó el cese en la tradición tributaria que continuaban ejerciendo los grupos mesoamericanos. Los caciques otomíes también recibieron beneficios de la Corona la cual les permitía tener negocios, tierras, minas, ejercer el comercio y asociarse con los españoles (Cervantes/Crespo, 1992: 68-69).

³⁰² Cervantes/Crespo, 1992: 66, 69.

³⁰³ *Lugares de memoria*, 2010: 114.

La Guerra Chichimeca fue el resultado de la resistencia de los grupos nómadas ante el avance español. A pesar de su característica pacífica, los pames se unieron al conflicto en 1575 integrando la alianza panchichimeca compuesta por guamares, guachichiles, jonaces y otros grupos. Ante la sublevación de los pames de Tolimán, las autoridades novohispanas pidieron el envío de un grupo de misioneros franciscanos para pacificar la zona que³⁰⁴.

El descubrimiento de las minas de plata hizo que se implementaran políticas de asentamiento poblacional en la región norte, lo que incrementó la hostilidad de los grupos chichimecas desembocando en una guerra de cuarenta años que culminó con un tratado de paz en 1592³⁰⁵. El hallazgo de las minas de Zacatecas hizo que necesario la congregación de españoles en territorio desconocido y hostil. La extracción minera requirió de rutas que permitieran el tránsito en territorio chichimeca esto llamó la atención de las tribus nortenas quienes asaltaban las caravanas que transportaban minerales, alimento y vestido³⁰⁶.

En 1549 se abren nuevas rutas entre Zacatecas y Michoacán, Guanajuato y Querétaro. Poco tiempo después, se crea el camino entre México y Querétaro. Una de las rutas más importantes fue la que cruzaba la provincia de Jilotepec y terminaba más allá de Querétaro. Finalmente, el Camino Real que conectó a México y Zacatecas llegó a abarcar una extensión considerable de territorio con paradas en Tula, Jilotepec, San Juan del Río, Querétaro, San Felipe y Cuicillo³⁰⁷.

La creación de nuevos caminos hizo indispensable el establecimiento de posadas que resolvieran el incremento de la actividad y el tráfico. Tiempo después, los pequeños asentamientos se integraron con ventas y estancias que incrementaron la actividad humana y comercial en centros de transporte como el de Querétaro. En 1550, esta afluencia comercial acaparó la atención incrementado el tráfico de mercancía que comenzaba a dañar las poblaciones indígenas aledañas. Como consecuencia, los grupos sedentarios comenzaron a combatir la invasión de su territorio propiciando un conflicto bélico que posteriormente se convertiría en la Guerra Chichimeca³⁰⁸.

Como respuesta surgieron los poblados y presidios que tuvieron como objetivo la colonización defensiva ante el ataque chichimeca. En 1575, la ruta que conducía a Zacatecas saliendo de Querétaro comenzó a sufrir los ataques de guachichiles y pames. Al noroeste de Tolimán se encontraba varios puntos estratégicos como el Portezuelo de Jofre y el presidio de las minas del Palmar de Vega. Alrededor de 1586 fue establecido un presidio en el pueblo de Xichú, también al noroeste de Tolimán. La defensa de los caminos, especialmente la ruta que conectaba México y Zacatecas, requirió de la

³⁰⁴ Chemín, 1993: 25 y 27.

³⁰⁵ Cervantes/Crespo, 1992: 71.

³⁰⁶ Powell, 1977: 32.

³⁰⁷ *Ibíd.*, 34, 36.

³⁰⁸ *Ibíd.*, 38, 40-41.

construcción de fuertes y de la participación de tropas que defendieran las caravanas con mercancía. En la población de San Pedro Tolimán se funda un presidio en el año de 1585, éste se situaría en la ruta de conexión entre Jilotepec y Xalpa³⁰⁹.

Otra solución al enfrentamiento fue la aplicación de medidas de reducción de los grupos chichimecas. Estas acciones no fueron bien recibidas por algunas órdenes como los franciscanos y agustinos quienes se manifestaron en contra de las políticas de exterminio impuestas por la Corona Española. Sin embargo, después del fin de la Guerra Chichimeca se desarrolla una política de paz que comenzó a partir de 1590³¹⁰. En este convenio se ofrece alimento, ropa y artículos a los chichimecas congregados en regiones como la de Tolimán, en donde los franciscanos se hicieron cargo del proceso de pacificación apoyado por los otomíes ya evangelizados³¹¹.

La influencia otomí en los grupos chichimecas recién congregados se reflejó en la adquisición del idioma otomí y su uso como lengua vehículo, también hubo rasgos culturales que los otomíes transmitieron a los chichimecas que comenzaban a desarrollar un nuevo sistema de vida sedentario. El asentamiento de los chichimecas propició el despojo de sus tierras por parte de terratenientes, el resultado fue la lucha de los indígenas de San Pedro en el año de 1641³¹².

El papel mayoritario de la población indígena con relación a la española contribuyó en la creación de las repúblicas de naturales, idea introducida por los españoles quienes reconocieron la necesidad de un gobierno local en manos de los indígenas. En este sistema, los otomíes podían elegir a sus propios representantes con cargos como gobernador, fiscal, notario, alcalde, regidor, pregonero, intérprete o mayordomo. En la región de Tolimán, las poblaciones de San Pedro, San Pablo y San Miguel contaban con un gobierno indígena³¹³.

Querétaro se instauró como cabecera del distrito integrado por la capital, San Juan del Río y San Pedro Tolimán. Éste último abarcaba los pueblos de San Miguel Tolimán, San Antonio Bernal, San Francisco Tolimanejo, San Pablo Tolimán y la misión de Santo Domingo Soriano. En territorio queretano, las repúblicas surgieron a partir a partir de 1549 con “la emisión de la real cédula que ordena el establecimiento de los cabildos como forma de gobierno de los indios”³¹⁴. Desde esta fecha y hasta la primera mitad del siglo XIX, las repúblicas de indios sufrieron una serie de cambios que las llevaron a su desaparición en 1820³¹⁵.

³⁰⁹ Powell, 1977: 152, 155.

³¹⁰ Chemín, 1993: 29-30.

³¹¹ Carrillo, 2000: 198-199.

³¹² Chemín, 1993: 30.

³¹³ Cervantes/Crespo, 1992: 75.

³¹⁴ Jiménez, 2008: 60.

³¹⁵ *Ibíd.*, 34, 56, 60-61

En este panorama de aparente autonomía el resumen del curato de San Pedro, al que perteneció la comunidad de San Miguel, muestra que en el año de 1777 había un total de 992 indios en comparación con los 727 españoles habitando la zona³¹⁶. El padrón de 1778, registran una mayoría indígena en la población regional que comprende las comunidades de San Pedro, San Antonio, San Pablo y San Miguelito. El resultado fue 1648 indios y 273 españoles³¹⁷.

Las referencias sobre las repúblicas de indios en la región se pueden encontrar en documentos que señalan al año de 1732 como la víspera de las elecciones en las que cualquier ciudadano de San Miguel podía aspirar a un cargo³¹⁸. A pesar de la independencia que representaban las repúblicas de indios, parte de su funcionamiento estaba a cargo de la Corona que, en el caso de Tolimán, envió al corregidor de la ciudad de Querétaro para convocar a los naturales de San Miguelito, San Pedro, San Pablo y San Antonio, y celebrar las elecciones de gobernador en 1766³¹⁹.

Durante el siglo XVIII también hubo un auge de las haciendas aumentando los conflictos con la población indígena debido a la apropiación de sus tierras por parte de los militares y colonos³²⁰. A mediados de este siglo, los pueblos de la jurisdicción de San Pedro Tolimán comienzan a levantarse en contra de los hacendados presentando en 1774 una queja al asesor de la Real Audiencia en la que se acusa a Felipe Teruel, propietario de las haciendas de Tequisquiapan y Ajuchitlan el Grande, de despojar de sus viviendas a los indios quemando 63 casas y encarcelando a Diego Julio³²¹:

El común y naturales de la cabecera del pueblo de San Pedro Tholiman y de sus agregados, de San Francisco Tholimanejo, San Miguel, San Pablo, San Antonio de Bernal, jurisdicción de la ciudad de Santiago de Querétaro [...] que desde nuestros antecesores hemos seguido con don Marcelo de Santiago, Juan Manuel De Santiago, Dionicio de Santiago, Julián López, Acencio López, Miguel De la Cruz, Francisco Lorenzo, en esta inteligencia empezamos desde el año 66 a concluir esta diligencia en la ciudad de Querétaro, contra don Phelipe Teruel dueño de la hacienda de Tequisquiapam y la hacienda de Juchitlan el Grande [...] de las crueldades del referido Teruel³²².

La desventaja en la que se encontraban los grupos indígenas los colocó en una posición vulnerable frente a los grandes hacendados quienes invadieron sus tierras, despojándolos de su forma de sustento y obligándolos a migrar a otros lugares³²³.

³¹⁶ *Resumen del curato*, sin fecha: vol. 35, exp. 3713, f. 228v.

³¹⁷ *Curato de San Pedro Tolimán*, 1791: vol. 12, exp. 3690, f. 135v-136r.

³¹⁸ *Para que la justicia de Querétaro*, 1732: vol. 53, exp. 77, f. 111r-111v.

³¹⁹ *El virrey, manda al corregidor*, 1766: vol. 61, exp. 111, f. 95v-96r.

³²⁰ Chemín, 1993: 34.

³²¹ Queja presentada por los naturales, 1774: vol. 2650, exp. 6, f. 1r-1v.

³²² Chemín, 1993: 35-36.

³²³ *Ibíd.*, 36.

En el siglo XIX con motivo del movimiento de independencia, la comunidad de San Miguel y sus alrededores fueron escenario de enfrentamientos entre rebeldes y fieles a la Corona, esta situación se refleja en la relación de suceso descritos por el capitán Ildefonso de la Torre en el año de 1811.

Habiendo tomado las alturas de San Pedro Tolimán y San Miguelito, tuve razón en hallarse la plaza de San Pedro fortificada por [...] el rebelde Villagrán comandado por el cabecilla Ignacio Vargas, dispuestos de una completa resistencia; con noticia en tener un cañón y armas de fuego y la mayor parte o casi todo de razón, [...] luego dispuse atracar al pueblo, pero la situación [...] no me permitió echar un cerco [...] hice abandonar al teniente don Pedro Sierra con diez voluntarios y una partida en Sierragorda [...] Después de dos días que me hallaba en el pueblo de San Pedro, y supe que la indiada en San Miguelito unida con la de San Pablo y otros se hallaban acantonados en la eminencia de un cerro³²⁴.

La situación conflictiva de la zona en 1812 se reflejó en la escasez de tropas de patriotas, en los asaltos hechos por los indígenas de la región, y en las estrategias para atacar a los insurgentes que iban mermando las fuerzas españolas lideradas por el capitán de San Miguel Tolimán Leonardo Bocanegra quien sostuvo una batalla en las Laderas del Pinal contra insurgentes de Jichii, Tierra Blanca y Santa Catarina³²⁵. En 1815 los insurgentes continúan en la región ocupada por los patriotas liderados por el capitán Pedro de la Sierra quien buscaba defender San Pedro de la invasión de los rebeldes³²⁶. Expediciones, como la documentada en el oficio del coronel Castro del año 1811, señalan la reducción de los indígenas a sus hogares con algunos indultos, así como la captura de su cabecilla. El conocimiento que los otomíes tenían de su entorno provocó dificultades en el proceso de reducción según el coronel Castro, quien escribe lo siguiente:

Me dirigí a San Pedro Tolimán recorriendo los pueblos de San Pablo y San Miguelito [...] en este último la indiada remontada en las cumbres de los cerros [...] por verse seguros en aquella posición que a más de lo escarpado de ella les favorecía por la parte opuesta la bajada a la sierra en donde ya no podía internarse mi tropa. En esta disposición les mandé ofrecer que si bajaban se les perdonaría y de lo contrario se les quemarían sus casas. Ningún efecto surtió la oferta [...] por lo que dispuse se quemaran las casas de los principales cabecillas³²⁷.

Pocos años después, la aplicación de las leyes de Reforma refuerza la desaparición de la propiedad comunal de los grupos indígenas, propiciando levantamientos en defensa de las tierras que se perderían en manos de hacendados que, en el siglo XIX tomarían a los indígenas en calidad de jornaleros al servicio de los terratenientes³²⁸. El conflicto con los Estados Unidos también provocó

³²⁴ *Oficios del capitán Ildefonso de la Torre*, 1811: vol. 333, exp. 2931, f. 145r.

³²⁵ *Aviso dirigido al Virrey*, 1812: vol. 334, exp. 21, f. 153-182.

³²⁶ *Defensa del pueblo de San Pedro Tolimán*, 1815: vol. 344, exp. 24, f. 221r.

³²⁷ *Oficio del coronel Castro*, 1811: vol. 731, exp. 14, f. 43r-43v.

³²⁸ Prieto/Utrilla, 2012: 63-64.

cambios en la propiedad privada y eclesiástica, por lo que algunos grupos indígenas se levantaron en la Sierra Gorda movidos por diferentes intereses que iban desde restaurar la monarquía hasta concretar proyectos sociales y agrarios, o aquellos que tenían como objetivo el pillaje en haciendas y pueblos³²⁹.

Para mediados de siglo, la mayoría indígena que componía la región de Tolimán se dedicaba a la actividad agrícola de autoconsumo, mientras que la horticultura se practicaba en las zonas beneficiadas por los ríos. La fabricación de pulque y jarcia (fibras vegetales hechas de maguey o agave) fueron otra de las actividades que, además del comercio de productos minerales, alimenticios o de vestido; cubrieron la económica de la región. El censo de 1845 indica que la población de la región de Tolimán se dedicaba al trabajo operarios en telares, albañilería, producción de mezcal o pulque, transporte de mercancía y trabajo doméstico³³⁰.

Durante el siglo XX la situación cambió poco. Aunque la reforma agraria consiguió la recuperación de tierras y la dotación de ejidos a los campesinos, las minorías indígenas siguieron siendo marginadas. Durante la Revolución, los indígenas se vieron obligados a abandonar, además de sus tierras, sus costumbres tradiciones y lengua. La idea de una nación homogénea trajo consigo políticas de castellanización e integración al mercado interno. En el caso del semidesierto queretano se observó un fuerte sincretismo en las creencias de la población, así como una reducción en el uso de la lengua³³¹.

El conflicto propició la entrada de grupos armados en la región de Tolimán y la situación trajo al país escasez, hambre y enfermedades. Sin embargo, después de este periodo la región de Tolimán vivió una efímera tranquilidad que se vio interrumpida por la Guerra Cristera de 1926. Dos años después, el bando cristero entra a Tolimán atacando edificios municipales y archivos, este hecho podría explicar la escasez de documentación histórica en la región³³².

Esta etapa fue un golpe a la práctica del culto católico, viéndose perjudicados bienes culturales como iglesias, capillas, imágenes, etcétera³³³. La represión religiosa pudo perjudicar el estado de conservación de las capillas de los otomíes las cuales fueron abandonadas o, en el peor de los casos, dañadas estructuralmente.

En la actualidad, la forma de vida de los otomíes se refleja en rasgos culturales tan importantes como la familia, el trabajo en el campo y las celebraciones religiosas. La unidad parental entorno a su espacio de convivencia y de trabajo es un distintivo de los otomíes de Tolimán. A pesar del tiempo, las tierras aún siguen siendo un espacio fundamental para los otomíes que obtienen parte de su alimento

³²⁹ Chemín, 1993: 42-43.

³³⁰ *Ibíd.*, 56-57.

³³¹ Prieto/Utrilla, 2012: 64-65.

³³² Chemín, 1993: 63-64.

³³³ *Ibíd.*, 64.

de las parcelas de cultivo familiar. Por otro lado, el comercio continúa practicándose entre los pobladores de Tolimán, quienes venden alimentos o productos de sus localidades de origen³³⁴.

6.2. Los oratorios domésticos

Históricamente, la resistencia de los indígenas en adoptar las costumbres y religión españolas se vio reflejada en la conservación de sus adoratorios y rituales practicados. Al respecto, en el año de 1538 se escribe en la Real Cédula al virrey de la Nueva España lo siguiente:

Hay informes de que los naturales usan todavía sus vitos gentílicos y de noche van a sus adoratorios, cues y templos; que haga derrocar y quitar todos los cues y templos de ídolos y adoratorios de ellos con aquella prudencia que convenga de manera que de derribarlos no resulta escándalo entre los naturales y de la piedra de ellos se torne para hacer iglesias y monasterios [...] y procuren que se busquen los ídolos y que se quemen³³⁵.

La asimilación del cristianismo no hubiese sido efectiva sin la práctica de esta religión en los restos de antiguos templos indígenas. La destrucción de éstos y la edificación de iglesias católicas propició con el tiempo una reinterpretación cosmogónica. Ante dicho panorama, diversos cronistas de la época mencionaban la utilización de oratorios particulares como espacios de culto de los naturales. A lo largo de su obra, fray Bernardino de Sahagún menciona varias veces la presencia de oratorios domésticos y de barrio, que durante el siglo XVI funcionaban como lugares de culto a las deidades indígenas.

En este *capulli* donde se contaba este mercader ponían el báculo en lugar venerable [...] todas las veces que comía este mercader ofrecía primeramente y las demás cosas al báculo, que le tenía en su oratorio, dentro de su casa.³³⁶
Tenían edificados oratorios a honra de estos dioses en todos los barrios donde había dos calles; los cuales llamaban *Cihuateocalli*, o por otro nombre *Cihuateupan*.³³⁷

Fray Jerónimo de Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana* también hace referencia a estos oratorios.

Que en todos los lugares que dedicaban para oratorios, tenían sus ídolos grandes y pequeños: y los tales lugares [...] eran sin número, en los templos principales y no principales de los pueblos y barrios, y en sus patios.³³⁸

³³⁴ Solís, 1992: 94, 96, 98, 102.

³³⁵ *Real Cédula al Virrey de la Nueva España*, 1538, núm. 1088, L. 3, f. 167.

³³⁶ Sahagún, 1938: 44.

³³⁷ *Ibíd.*, 114.

³³⁸ Mendieta, 1870: libro II, cap. VII.

Eran los cantos y bailes, así para solemnizar las fiestas de sus demonios que por dioses honraban [...] y por esta causa [...] en cada pueblo y cada señor en su casa tenía capilla con sus cantores, componedores de danzas y cantares.³³⁹

Las licencias para la construcción y celebración de ceremonias religiosas en capillas particulares de México evidenciaron la importancia estos espacios domésticos en la vida ritual de la población novohispana. Una petición del año 1600 nos sitúa en Querétaro, lugar donde se realiza la siguiente solicitud:

Anton de Arango vecino del pueblo de Querétaro digo que yo tengo [...] mucha gente de servicio del y entre ellos algunos indios chichimecos esclavos y por ser en tierra de guerra en donde hay mucho riesgo que podría suceder salir chichimecos a quitarlos de que resultaría muchos daño y alborotarse la tierra [...] pido y suplico sea servido de dar licencia [...] para que los domingos y fiestas de guardar un sacerdote pueda decir misa a la gente del servicio [...] tengo capilla decente y los ornamentos y demás cosas que fuesen necesarias³⁴⁰.

La anterior solicitud muestra el vínculo entre las capillas y el culto cristiano que, con tintes evangélicos, buscaba la pacificación de los naturales, en este caso, de los más aguerridos. Así mismo, estas concesiones de licencia se enfocaban en “oratorios para las casas de su habitación, y de campo, altares portátiles, y capillas rurales [...] y oratorios”³⁴¹.

En otro documento fechado en el año de 1779, la distribución en barrios de capillas en poblaciones novohispanas y la descentralización del culto realizado en la iglesia principal, se muestra en la licencia de construcción de oratorios en los que se celebre la misa:

Gobernador de esta cabecera de Ixmiquilpan Republica, y naturales del barrio del Mandó, ante usted como mejor proceda decimos: que según demuestra el supremo despacho que enseguida mostramos pidiendo que [...] se nos devuelva la superioridad del Excelentísimo Señor Virrey por su decreto del 26 de marzo del año próximo anterior, se sirvió concedernos licencia previa a las diligencias [...] para fabricar en el citado Mandó, un oratorio dedicado al culto y veneración de nuestra Señora de Guadalupe³⁴².

El padrón general de fincas rústicas y urbanas de San Miguel Tolimán, realizado en 1855, indica que en su barrio centro se identifican tres capillas: Los Reyes, Los Pérez y Los Elías. En el barrio de la Cruz del Milagro se identificaron siete capillas correspondientes a las familias de Santiago, Carvajal, Junquillal y Pérez. En el barrio Peña Blanca se ubicaron siete capillas propiedad de las familias Jiménez, Morales, Elías, Pintor, Rico y López. De un total de 17 capillas contadas, dos fueron clasificadas como comunitarias mientras que el resto se identificaron como familiares³⁴³.

³³⁹ Mendieta, 1870: libro II, cap. XXXI.

³⁴⁰ *Diversas peticiones y licencias*, 1600: caja 653, exp. 1, f. 1v.

³⁴¹ *Para que en estos reinos se observe la ley*, 1787, vol. 136, exp. 166, f. 286v.

³⁴² *Licencias para construir oratorios*, 1779 caja 1165, exp. 7, f. 1r.

³⁴³ *Inventario*, vol. 1, 2009: 86-87.

Es probable que las primeras capillas se construyeran a partir de los trabajos de edificación de la iglesia principal en 1750, fecha que se corrobora en una solicitud de celebración de la misa en esta parroquia en el año de 1789.

El cura juez de San Pedro Tolimán [...] dice que [...] diez y ocho años que sirve este curato donde se halló con la iglesia real pueblo de San Miguel de esta doctrina en sus primeros principios y comenzaron el año de mil setecientos y cincuenta los naturales de San Miguel a costa de su trabajo, siguiendo a sus sudores los naturales para pagar a los maestros y de suerte que ellos lo han costeadado todo [...] lo han hecho cincuenta y un personas las haya ayudado: yo cura, no les he dicho nada para ello; sólo si el animarlos al fin de la conclusión de esta obra, lo que incesantemente ha hecho debiéndole a sus repetidas insistencias ver acabado esto a costa de gran trabajo con el que ha construido.³⁴⁴

Hay que mencionar que la mayoría de los oratorios de los otomíes se construyeron durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando la falta de tierras y la crisis agrícola produjeron el incremento de otra actividad dentro de la comunidad, la albañilería. El auge de la construcción estuvo apoyado en la explotación de la cantera y la cal, dado como resultado la proliferación de albañiles que levantaron un número importante de capillas en San Miguel³⁴⁵.

En el Archivo de la Diócesis de Querétaro se han encontrado documentos que avalan la construcción y ornamentación de oratorios domésticos en la región de Tolimán y sus alrededores. Se menciona a la capilla de Higuierillas cuya escasa e inapropiada ornamentación impedía la celebración de los santos sacramentos en el año 1908³⁴⁶. También se localizó una solicitud del año 1960, en la que se expresaba la recolección de limosna para terminar la capilla de Nuestra Señora del Pueblito en la comunidad de San Pablo³⁴⁷.

Los otomíes aún conservan sus creencias asociadas al mundo prehispánico y a los actores que participaron en una nueva construcción simbólica de los espacios rituales. La influencia cristiana se observa en los ritos de paso como el bautismo y el culto a los antepasados que, en San Miguel se expresa con la veneración de los abuelitos chichimecas, y en la devoción a los familiares difuntos a través de ceremonias o por medio de objetos rituales como las cruces de ánimas³⁴⁸.

Las capillas familiares de los otomíes fueron concebidas en un contexto evangelizador que pretendía la transmisión de la religión cristiana a los grupos indígenas del semidesierto queretano. Sin embargo, las reminiscencias prehispánicas quedaron en la cosmovisión local materializada en oratorios cuyos orígenes están relacionados con los antiguos templos y las ceremonias que en ellos se realizaban.

³⁴⁴ *Licencia para que se celebre el santo sacrificio de la misa*, 1789: caja 575, exp. 104, f. 1r-4v.

³⁴⁵ Chemín, 1993: 59.

³⁴⁶ *Muy Ilustre Señor Provisor*, 1908: caja 15.2, legajo 40, f.8r.

³⁴⁷ *Ilustrísimo y Reverendísimo Señor*, 1906: caja 15.2, legajo 40, f 19r.

³⁴⁸ Ídem.

Estos oratorios son espacios edificados en honor al primer antepasado bautizado de una familia. A este antepasado se le denomina *xita* y es considerado una especie de divinidad³⁴⁹. En los oratorios la gente honra a los ancestros, mostrando el interés en su historia. Heredadas por línea paterna, estos recintos representan un lugar de culto y comunicación dedicado al fundador del linaje y a los miembros de la familia que han muerto.

La función mortuoria de las capillas se relaciona con el territorio que ocupa cada descendencia a partir de la muerte del jefe de un linaje a quien se le construyó una pequeña ermita de un metro de altura, en cuyo interior se colocaba una imagen religiosa. La sacralidad del espacio provocaba que los familiares edificaran su casa junto a esta construcción dedicada a los antepasados³⁵⁰.

El papel de la familia en la concepción del espacio religioso es de gran importancia en San Miguel. Una capilla otomí forma parte del núcleo arquitectónico familiar ya que está dentro de la propiedad en la que vive la familia y sus diferentes generaciones. La convivencia en los diferentes espacios de la vivienda llega a integrar el microcosmos familiar reforzado a través de lo cotidiano. La conformación de los barrios surgió de este modelo en el que la cercanía garantizaba la unidad y conservación de todos los miembros³⁵¹. El vínculo entre parentesco y territorio definen la composición social de los otomíes de San Miguel³⁵².

Existen veintidós descendencias propietarias de las capillas, entre ellas hay una jerarquía basada en la antigüedad, el origen de su antepasado, y su situación económica; por lo que no es de extrañar que las capillas más importantes sean propiedad de las familias más antiguas³⁵³.

La mayor parte de los oratorios fueron nombrados con el apellido del fundador del linaje, por ejemplo: Reséndiz, Santiago, Luna, Pérez, etcétera. En ocasiones se llegó a ver al primer antepasado bautizado como una especie de santidad por lo que algunas capillas como la de San Diego, honra la memoria del antepasado de nombre Diego³⁵⁴.

Otros oratorios tienen un nombre relacionado con el lugar en el que fueron construidas o la profesión del antepasado fundador. Por ejemplo, *Ndongu* (traducido al español como casa grande) adquiere su nombre por edificarse cerca de una casa grande; mientras que la capilla del Pintor toma su nombre de la profesión del antepasado. Muchos de estos nombres también se les dieron a los barrios y zonas geográficas de San Miguel³⁵⁵.

³⁴⁹ Chemín, 1993 : 75.

³⁵⁰ Castillo, 2000: 287.

³⁵¹ Solís, 1992: 94-95.

³⁵² Castillo, 2000: 219.

³⁵³ Chemín, 1993: 86.

³⁵⁴ *Ibíd.*, 84-85.

³⁵⁵ *Ibíd.*, 85.

En el estado de Querétaro se han inventariado 260 capillas de las cuales el 28 % tiene un estado de conservación regular, mientras que el 42% se encuentra sin uso acelerando su deterioro³⁵⁶. La distribución de los oratorios en las diferentes comunidades se muestra a continuación³⁵⁷:

- 54 en San Antonio de la Cal.
- 75 en San Miguel Tolimán.
- 52 en San Pablo Tolimán.
- 44 en San Pedro Tolimán.
- 33 en la micro región de Higueras situada al norte del territorio.
- 2 en la comunidad de la Florida, Cadereyta.

En lo que respecta al conteo total del número de capillas pertenecientes tanto al culto público como privado, en San Miguel se localizan setenta y cinco de las que “el 48% tienen un estado de conservación de regular a bueno, el 47% están en uso, y el 23% se encuentran en buen estado de conservación, sobre todo los oratorios pertenecientes a los barrios Centro y Diezmeros”³⁵⁸.

6.3. Usos rituales y patrimonio inmaterial

Los lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos otomí-chichimecas se ubican en el semidesierto queretano, espacio en el que se ha construido un territorio simbólico fincado en expresiones que han hecho de la zona un lugar de valor patrimonial. Este valor cultural ha sido reconocido por instituciones como la UNESCO y también por los propios protagonistas de estas expresiones quienes encuentran, a través de ellas, una forma de perpetuar y afianzar su identidad en un mundo de continuos cambios.

El 30 de septiembre de 2009, en el marco de la IV sesión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad UNESCO, se logró la inscripción del conjunto cultural: los *Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos Otomí-Chichimeca de Tolimán. La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*, en la lista de este patrimonio³⁵⁹. Las ceremonias religiosas de las capillas de San Miguel, como elemento simbólico, están compuestas de representaciones, saberes y tradiciones transmitidas de generación en generación infundiendo en la población un sentimiento de identidad.

El patrimonio inmaterial, tal como lo define al UNESCO, corresponde a una serie de prácticas heredadas del pasado y vigentes en la actualidad, en ámbitos rurales y urbanos. Al evolucionar, estos

³⁵⁶ *Inventario*, vol. 2, 2009: 341.

³⁵⁷ *Lugares de memoria*, 2010: 91.

³⁵⁸ *Inventario*, vol. 2, 2009: 343.

³⁵⁹ *Lugares de memoria*, 2010: 21-22.

usos encuentran su expresión en actividades que refuerzan la identidad cultural de los pueblos que las practican creando un puente entre pasado y presente, y unificando el bien cultural traspasando los límites geográficos y llegando a su puesta en valor no sólo como una expresión local sino universal. La identificación del patrimonio radica en el reconocimiento dado por sus protagonistas y la sociedad. La UNESCO también señala que dicho patrimonio se manifiesta en diversos ámbitos como los abarcados a continuación³⁶⁰.

6.3.1. Tradiciones y expresiones orales incluido el idioma

Por medio de expresiones orales como cantos, leyendas, mitos, plegarias y representaciones dramáticas, se pueden comunicar saberes, valores y conocimientos históricos que mantienen vivas la cultura y memoria de una sociedad. En San Miguel, son los ancianos quienes se encargan de transmitir estos valores a las nuevas generaciones. La tradición oral se vuelve fundamental en grupos donde la escritura no tuvo un papel tan importante como el de las fuentes orales.

Los otomíes de la región poseían una lengua oral que no les permitió la conservación de documentos que contarán acontecimientos de su historia, salvo lo escrito por los misioneros franciscanos asentados en la región. Don Erasmo, antiguo cronista del pueblo, explica la fundación de San Miguel contada por un familiar que poseía unos documentos de los que actualmente se desconoce su ubicación.

Otro relato contado por don Erasmo a manera de leyenda, es la fundación del santuario de la Virgen de la Santísima Concepción. También en 1703 uno de los indígenas otomíes que acompañaros a los misioneros hasta la zona de Tolimán ayudo en la evangelización de la localidad y se enamoró de una mujer chichimeca a quien raptó. Como respuesta, los chichimecas enfurecidos bajaron de la montaña para recuperar a la doncella, pero cuando llegaron ésta había sido convertida y casada con el indígena otomí. Se dice que en el lugar donde murió la mujer se edificó la imagen de la Purísima Concepción a quien se le rinde culto hoy en día³⁶¹.

Del mismo modo, existen versos o plegarias que en la fiesta patronal son recitados por los integrantes de las danzas de San Miguel y que igualmente narran un acontecimiento histórico centrado en la conquista de México. Un ejemplo es lo dicho por el personaje de Pedro de Alvarado en la representación de estas danzas: “Ya estamos, pues. Ya llegamos a la orilla del mar donde se desembarcó nuestro Hernán Cortés, donde hoy está Veracruz, el día veintidós de abril de 1519, para instruir la ley del santo evangelio. Así, valerosos caballeros, hasta morir o vencer”³⁶².

³⁶⁰ *Convención*, 2003: 2.

³⁶¹ Chemín, 1993: 69.

³⁶² *Danza de san Miguel arcángel*, 2007: 9.

Todo lo narrado a través de cuentos, proverbios o poemas está relacionado también con la lengua utilizada en la transmisión del mensaje. En San Miguel Tolimán existen dos lenguas habladas por los pobladores, el español y el otomí. La primera, en su calidad de lengua oficial ha desplazado a las lenguas minoritarias que de acuerdo al Instituto Nacional de Lenguas Indígenas de México (INALI) se dividen en once familias lingüísticas: álgebra, chontal de Oaxaca, cochimí-yumana, huave, maya, mixe-zoque, oto-mangue, seri, totonaco-tepehua, tarasca y yuto-nahua³⁶³.

El otomí pertenece a la familia denominada oto-mangue que a su vez está compuesta de las siguientes agrupaciones: amuzgo, chatino, chichimeco jonaz, chinanteco, chocholteco, cuicateco, ixcateco, matlatzinca, mazahua, mazateco, mixteco, otomí, pame, popoloca, tlahuica, tlapaneco, triqui y zapoteco. La distribución de hablantes en el territorio nacional se puede ver en la figura 42.



Figura 42. Distribución de hablantes de lenguas oto-mangue en México. Imagen tomada del Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales (<https://www.inali.gob.mx/clin-inali/mapa.html#5,%20acceso:%209%20de%20mayo%20de%202017>, acceso: 9 de mayo de 2017).

Las estimaciones del INALI basadas en datos intercensales del Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México (INEGI) en 2015, y el Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales del INALI; identifican a 307,928 hablantes de otomí y español (monolingüismo y bilingüismo) de tres años y más, en un total de 119 millones 530 mil 753 habitantes en México, dando como resultado un .25% de hablantes de otomí³⁶⁴ (figura 43).

³⁶³ Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales, 2008: 39.

³⁶⁴ *Cuéntame*

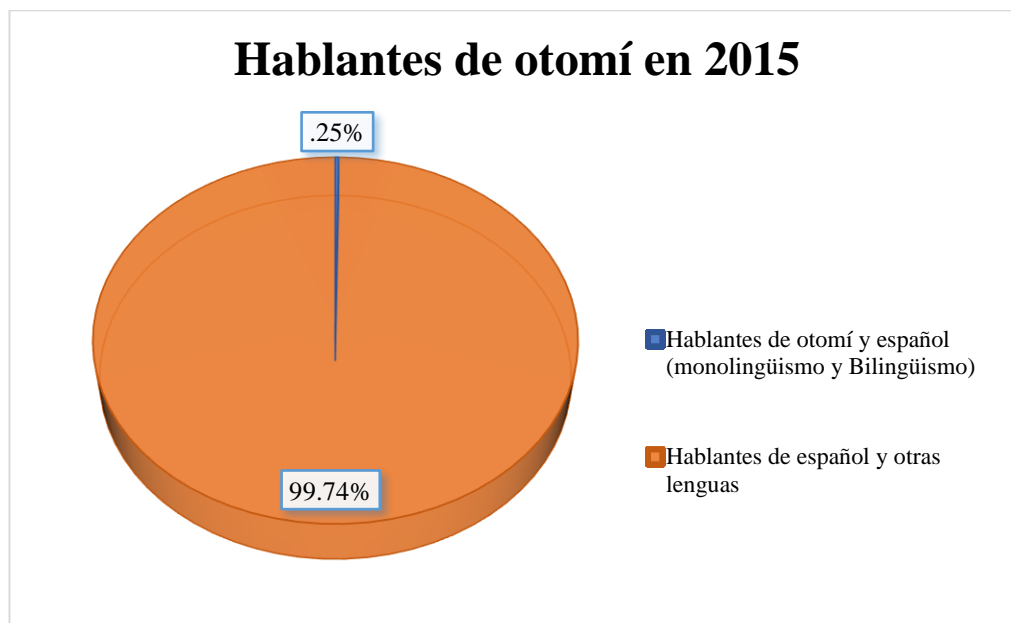


Figura 43. Porcentaje de hablantes de lengua otomí en México, 2015. Elaboración propia, 2017.

Es importante señalar que, aunque el INALI haya establecido la jerarquización de las lenguas indígenas, algunos estudiosos como David Wright han advertido la prudencia con la que se debe tratar la división del tronco y la familia lingüística. Wright señala que el tronco otomangue deriva de la familia otopame. El otomí se habla en ocho estados de la República Mexicana: Guanajuato, Querétaro, Michoacán, México, Hidalgo, Tlaxcala, Veracruz y Puebla³⁶⁵.

El otomí o *hñañho* (traducción en la misma lengua) permanece vivo entre los pobladores de San Miguel a pesar de la reducción del número de hablantes debido a factores de tipo migratorio y social. Sin embargo, la presencia de la lengua se muestra en algunas palabras con las que se designa la importancia de ciertos personajes o lugares. *Xita*, que en español se traduce como viejo, es un concepto utilizado en el repertorio lingüístico de los otomíes de la región. Incluso en la fiesta patronal, se designa con este nombre a una de sus mayordomías, los *xitales*.

La presencia de la lengua también se ve en algunos oratorios familiares. Estos tienen un nombre toponímico en otomí como el que se presenta a continuación

Ndōngu (casa grande) por haber sido erigido cerca de una casa grande; el Remolino (*Xēdi*), por encontrarse en el lugar de intersección del arroyo Pocito con el río Tolimán; *Tsōdo* (piedra que brilla), porque en esta parte, cerca del cerro del Cantón, hay rocas calizas que brillan; *Xido*, tepetate [...] *Nedehe* (boca del agua) [...] Muchas veces la gente otomí asimila la forma de una piedra con un ser animado,

³⁶⁵ Wright, 2005: I, 43 y 52.

persona o animal. Por eso, la capilla denominada Muhu (lobo) fue construida cerca de una roca que tiene la apariencia de ese animal.³⁶⁶

Los otomíes también reflejan la importancia de su lengua como transmisora de saberes ancestrales. Lugares como las montañas (*ya t'ohō*), los ríos (*ya dāthe*) y los arroyos (*ya hñe*) están ligados a sus creencias, es en estos sitios donde surgen la vida, sus deidades y ancestros.

La *xaha* o tortuga en español, es considerada por los pobladores de la comunidad como una deidad, ésta se asocia con el agua, líquido vital que permite la obtención del alimento en la zona semidesértica de Tolimán. De la devoción a este símbolo surge el culto originado de una leyenda contada por don Erasmo en la cual narra cómo Concepción, la primera chichimeca bautizada, acudía al río donde solía encontrar tortugas y en el que realizaba una ceremonia dirigida a los cuatro puntos cardinales³⁶⁷.

6.3.2. Las artes del espectáculo

Este bien abarca la danza, el teatro y la música que reflejan una parte de la cultura de un pueblo unificando las creencias y su forma de expresarlas a través del arte.

En San Miguel es de gran importancia la representación de diversas danzas en la fiesta patronal. Estas escenificaciones reflejan una manera de preservar la historia, cultura e identidad de los pobladores. Las danzas de la Conquista, el Espíritu Guerrero, los Halcones de San Pablo, los Peregrinos de Colón y Carrizalillo participan cada año acompañadas de músicos que sonorizan la puesta en escena del teatro evangelizador que representan.

Las representaciones también se manifiestan en la escenificación de la pasión de Cristo durante el viernes santo. En ésta se dramatizan participan los pobladores de San Miguel quienes dedican tiempo y esfuerzo en prepararse para lograr una buena interpretación basada en los recursos y escenarios con los que cuentan.

La música acompaña la intención ritual de sus actores. Está presente en fiestas y celebraciones destinadas al culto de un santo, difunto o antepasado. En San Miguel, la música acompaña a las danzas y se escucha durante toda la celebración, ya sea en el levantamiento de la ofrenda principal (el chimal), en el recorrido de la imagen del santo, o durante los festejos³⁶⁸.

En la región existen los pifaneros que participan en diferentes rituales tocando dos instrumentos a la vez: una flauta de pico hecha de carrizo denominada pífano y un pequeño tambor de doble parche que es tocado con una baqueta. Es normal encontrar a dos o más pifaneros tocando en velaciones,

³⁶⁶ Chemín, 1993: 84-85.

³⁶⁷ Castillo, 2000: 264-265.

³⁶⁸ *Lugares de memoria*, 2010: 108.

fiestas patronales, procesiones y peregrinaciones. Tocando música tradicional, los pifaneros poseen un repertorio religioso y popular que acompaña el ritual y sus respectivos momentos de descanso³⁶⁹.

Además de los instrumentos mencionados la ejecución del violín también es habitual. Del mismo modo, la utilización del tambor azteca o *huéhuatl* (figura 44), en las danzas de los concheros es común. Este instrumento de origen prehispánico se fabrica a partir de un tronco tallado que se coloca verticalmente para su ejecución. En la parte superior se ajusta un trozo de piel de animal para regular el tipo de sonido deseado. La versión de mayor tamaño de este instrumento era el *tlapanhuehuétl*³⁷⁰.

También se suelen utilizar sonajas hechas de ayoyote, frutos de una forma redonda y dura que son utilizados como cascabeles en las danzas prehispánicas. Los ayoyotes (figura 44) también decoran los tobillos de los músicos y danzantes siendo un distintivo característico de los concheros³⁷¹. Por último, otro tipo de sonaja utilizada en las danzas de la Conquista está hecha de madera y suele estar decorada con pintura o trozos de estambres.



Figura 44. *Huéhuatl* y sonaja de ayoyotes. Elaboración propia, 2016.

³⁶⁹ *Lugares de memoria*, 2010: 109.

³⁷⁰ León-Portilla: 2007: 134.

³⁷¹ García/López, 2014: 4.

6.3.3. Usos sociales, rituales y festividades

En San Miguel existe una relación festiva que señala los eventos anuales más importantes de la localidad. Estos rituales pueden ser de tipo itinerante o congregacional. El primero tiene un claro ejemplo en las peregrinaciones celebradas en abril y mayo en las cuales la población realiza un recorrido hacia sus lugares sagrados que delimitan el territorio étnico. El segundo tipo propicia la reunión de los pobladores de la comunidad y lugares aledaños, permitiendo la identificación de sitios de congregación a los que acuden durante las celebraciones. El ciclo festivo de la región está relacionado con el ciclo agrícola. Los dos periodos de fiestas coinciden con la llegada de las primeras lluvias de marzo a mayo; y el fin de las mismas, de septiembre a noviembre lo que concuerda con el tiempo de cosecha y recolección³⁷².

Una de las celebraciones más importante a nivel regional es la peregrinación al cerro del Zamorano en el mes de abril. La montaña del Zamorano simboliza, en la cosmovisión otomí, un lugar donde surge el agua y moran los ancestros chichimecas que resistieron al dominio español. Los devotos acuden al Zamorano que, de acuerdo a la narración del mayordomo don Eligio Pérez, fue donde la Santa Cruz se apareció a José Cruz en el año de 1817. Otra versión dicha por don Justino de León cuenta que los curas del poblado de Tierra Blanca y San Pedro acudieron a la montaña en compañía de los fieles quienes pidieron a Dios mejorar las condiciones de vida.

La ruta al Zamorano tiene varias paradas culminando en la capilla construida en la cima de la montaña y en donde se repiten los rituales efectuados al comienzo de la peregrinación. Estos ritos son la barrida que representa la purificación del lugar y la iniciación de los nuevos integrantes que realizan el recorrido; después se reza un rosario y se bendice los cuatro vientos³⁷³.

El dos de febrero tiene lugar el día de la Candelaria, en la víspera se preparan y bendicen las semillas que se sembrarán y se cosecharán meses después. Como resultado de la evangelización, el culto prehispánico enfocado a las deidades indígenas adoptó un matiz cristiano. Lo que en un principio fue un ritual agrario relacionado con el cultivo del maíz, la naturaleza y sus dioses; con la propagación de la nueva fe se convirtió en un acontecimiento dedicado a santos y vírgenes. No es de extrañar que en la iconografía de imágenes marianas se agreguen elementos vegetativos y de fertilidad acentuando su importancia como auxiliadora en la buena siembra³⁷⁴.

El día catorce y quince del mes de mayo se celebra a san Isidro Labrador. Este evento tiene lugar en diferentes capillas de la zona y está relacionado también con el ciclo agrícola. El veinticuatro de junio tiene lugar la fiesta de san Juan y, a finales de este mes se lleva a cabo el evento más importante

³⁷² *Lugares de memoria*, 2010: 65.

³⁷³ *Ibidem*, 66-69.

³⁷⁴ Martínez, 2003: 154 y 157.

de la región, la fiesta a san Miguel arcángel (a este acontecimiento se le ha dedicado un apartado independiente con la explicación de sus rituales, actores y espacios de culto).

El día de muertos es un acontecimiento nacional en el que las personas honran a sus familiares fallecidos por medio de ofrendas llenas de colorido y simbolismo. La fiesta tiene lugar cada uno y dos de noviembre, aunque los preparativos suelen hacerse el día anterior a la víspera. El origen prehispánico del culto a los antepasados ha evolucionado en una de las tradiciones más arraigadas en México. En Tolimán, además de señalar el fin del ciclo agrícola, la fiesta permite honrar a los familiares difuntos y a los antepasados chichimecas presentes en la cosmovisión de los pobladores.

Los dos espacios en los que se lleva a cabo la celebración son las capillas familiares y el cementerio. Desde el 31 de octubre las mujeres preparan los alimentos que se ofrecerán a los difuntos y a los asistentes. El día primero de noviembre se dedica a los niños fallecidos a quienes, al igual que los adultos, se les levantan altares característicos de la región³⁷⁵.

En estas fechas, los oratorios de los otomíes adquieren mayor importancia al ser los lugares donde se solía velar a los familiares fallecidos, en la actualidad se colocan ofrendas hechas con los alimentos preferidos del difunto y algunos objetos personales relacionados con su profesión o gustos³⁷⁶. También se colocan objetos como imágenes de santos, cruces de ánima (que representan a los familiares fallecidos), ofrendas florales, sahumerio con incienso y veladoras³⁷⁷.

El día dos las personas visitan el cementerio para limpiar la tumba de sus familiares, algunas de las cuales son decoradas con altares hechos con varas de carrizo enlazadas a manera de arco y adornadas con flores de cempasúchil (figura 45).

Una mezcla de cariño a sus familiares y respeto por las tradiciones regionales se expresa en las ceremonias y concursos de altares efectuados en la cabecera municipal en donde se presentan diferentes tipos de altares hechos con distintos materiales de la región y decorados con frutas, objetos y utensilios locales. La importancia de mantener viva esta tradición ha traspasado la frontera cultural llegando a la población mestiza de México que también celebra esta práctica de origen prehispánico y colonial.

³⁷⁵ *Lugares de memoria*, 2010: 81-82.

³⁷⁶ Medina, 2014: 50.

³⁷⁷ *Lugares de memoria*, 2010: 74.



Figura 45. Altar otomí. Elaboración propia, 2006.

Al igual que el día de muertos, el 12 de diciembre es una fecha de importancia a nivel nacional. Este día está compuesto de diferentes rituales que se expresan de formas distintas. Las peregrinaciones al santuario guadalupano en la Ciudad de México culminan el 12 y son reconocidas como una de las tradiciones con mayor arraigo en algunas regiones. En Tolimán también hay peregrinos que parte a la Ciudad de México para honrar a la virgen.

Existe una alusión en los textos de fray Bernardino de Sahagún sobre el origen del culto guadalupano el cual se inició con la sustitución de la diosa *Tonantzin* (nuestra madre)³⁷⁸. Esta deidad fue asociada con el agua, los montes y la fertilidad³⁷⁹. De esta manera, el culto a la naturaleza fue remplazado por un culto cristiano reflejado en la devoción de la virgen morena, madre y protectora de los indios que, según la tradición oral, se apareció en el cerro del Tepeyac al indio Juan Diego para pedirle la construcción de su iglesia.

Finalmente, el calendario festivo en San Miguel culmina el 24 de diciembre con la noche buena. La celebración puede hacerse en las capillas donde se reza antes de repartir los alimentos que pueden ser chocolate, café, pan o tamales. Los padrinos del Niño llevan dulces y entre todos parten la piñata

³⁷⁸ Sahagún, 1938: 19.

³⁷⁹ Martínez, 1990: 56.

y arrullan la imagen de Jesús. Este evento fue de los más mencionados por la gente en el trabajo etnográfico realizado en esta tesis, lo que refleja su importancia a nivel familiar y social³⁸⁰.

De connotación más privada, los velorios y novenarios, las ofrendas a los antepasados, la visita de los danzantes y las ceremonias destinadas a los santos; también forman parte de este patrimonio inmaterial³⁸¹.

Los responsos son velaciones hechas por una familia que desea honrar la memoria de alguno de sus integrantes fallecidos. No hay una fecha establecida para su celebración por lo que cualquier día del año es adecuado para recordar la memoria de los antepasados. Es durante la noche que se distribuye la comida a los asistentes. En el altar y frente a cada una de las cruces de ánimas se deposita un plato con frijoles, tortillas, nopales e hinojo. A su llegada, el rezandero dirige algunas alabanzas y oraciones para posteriormente presentar la ofrenda a Dios y a los cuatro puntos cardinales³⁸².

En un principio, cuando los oratorios eran utilizados para la velación de cuerpo presente de algún familiar, los velorios y novenarios se efectuaban en estos espacios. Durante la velación del difunto, los rezanderos y cantores oraban durante la noche al mismo tiempo que compartían café, pan y aguardiente entre los asistentes. El rosario se rezaba durante nueve días siempre a la misma hora. La cruz de ánima del fallecido se integraba al grupo de cruces que cada padrino y madrina debía entregar de acuerdo al compromiso que adoptaban con el difunto. Finalmente, se presentaba una ofrenda acompañada de oraciones dedicadas a cada miembro fallecido de la descendencia³⁸³.

Otra celebración es la despedida de la novia quien acude a su capilla disculpándose por dejar a su familia para pertenecer a la de su esposo. En la ceremonia se depositan los ramilletes de los novios en la capilla realizando un ritual un día antes de la ceremonia nupcial. La mujer deja esta ofrenda en la capilla de su familia política para pedir por la protección de los antepasados de su marido³⁸⁴.

En las capillas se celebra también la ceremonia de “comer ejotes” en la víspera de la fiesta patronal. Después de las velaciones, en el oratorio de Don Bato se reúnen danzantes y asistentes que decoran el recinto con flores para después cantar alabanzas y realizar el aleccionamiento de los participantes. Quien recita los versos toma un bastón fabricado con ixtle y pega la disciplina a quienes han aceptado recibirla. Arrodillados frente a la imagen de Cristo, frente al altar hace una fila para recibir la penitencia en la espalda, manos y rodillas. Al finalizar del ritual, los danzantes dejan sus ofrendas que pueden ser muñecos de masa, cigarrillos o tortillas³⁸⁵.

³⁸⁰ Medina, 2014: 49,67.

³⁸¹ Chemín, 1993: 107-118.

³⁸² *Ibíd.*, 108-109.

³⁸³ *Ibíd.*, 109-110.

³⁸⁴ *Ibíd.*, 113.

³⁸⁵ *Ibíd.*, 114.

Además del culto a san Miguel arcángel, existen santos que en un momento sustituyeron a las divinidades de la naturaleza relacionadas con la cosmovisión de los chichimecas. Los otomíes por su parte, tenían dioses que representaban un oficio, una fuerza natural o a un antepasado; adoraban a los cerros, las plantas, el fuego, los árboles, el viento y el agua³⁸⁶. Hoy en día se rinde culto a la santa Cruz y a san Miguel en la capilla de los Luna mientras que en otros oratorios se rinde culto a las imágenes de “Cristo, la virgen de Guadalupe, la virgen María, [...] san Antonio, san Pedro, san Ramón”³⁸⁷.

Otra ceremonia importante que utiliza como escenario las capillas de los otomíes es la visita de los de danzantes durante la fiesta patronal. Las cuadrillas de danzantes llevan la imagen del arcángel en un recorrido por las diferentes casas o capillas en donde se realizan las velaciones al santo. En estas ceremonias se reúnen los mayordomos y devotos que veneran la imagen del arcángel. Según fuentes orales, los danzantes poseen dos imágenes siendo la del “carguerito” la figura que descansa provisionalmente en la capilla de los Luna. En las velaciones los fieles que desean acompañar a la imagen durante la noche suelen llevar comida que comparten con los demás asistentes. Esta comida es responsabilidad también de los mayordomos quienes recaudan el dinero necesario para comprar los ingredientes con los que las mujeres preparan platillos como tamales³⁸⁸ y café³⁸⁹.

Después de la velación en casa de uno de los mayordomos, la gente parte rumbo a capillas como la de San Diego, Don Bato, Las Sávilas y El Llanito. En estas ceremonias los *xitales* fabrican bastones y coronas hechas de sotol que se depositará en el altar o decoran la entrada de los oratorios. El recorrido finaliza en el cementerio donde también depositan los bastones en un espacio dedicado a las ofrendas para los difuntos³⁹⁰.

6.3.4. Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo

Los saberes y acciones vinculadas al entorno han caracterizado la forma de vida de los otomíes. La visión del mundo y el papel de las fuerzas de la naturaleza han estado presentes desde sus orígenes y a través de los diferentes cambios culturales que se han experimentado como consecuencia de la intervención de otros grupos sociales. Algunos de estos conocimientos y usos abarcan la medicina tradicional y la gastronomía.

En la medicina tradicional de la región se utilizan ciertas plantas que son recolectadas de las montañas para preparar remedios que curen enfermedades, en ocasiones, de origen espiritual. La

³⁸⁶ Chemín, 1993: 114-117.

³⁸⁷ *Ibíd.*, 117.

³⁸⁸ El tamal es un platillo popular en la cocina mexicana. Esta masa de maíz rellena de carne, verduras o queso puede estar aderezada con salsas tradicionales hechas con picante.

³⁸⁹ Comunicación personal con Rosalía Olvera Ochoa, 27 de diciembre de 2016.

³⁹⁰ Chemín, 1993: 113.

curación está en manos de las mujeres que preparan infusiones o lavados necesarios para la sanación. Los rezanderos por su parte, conectan al enfermo con lo divino por medio de la oración a los antepasados. A través de un ritual denominado tendido, los rezanderos dedican una ofrenda a los antepasados y santos para conseguir la sanación del enfermo. Los curanderos también tienen un papel importante en el remedio de enfermedades gracias al conocimiento sobre las plantas locales y sus efectos³⁹¹.

Al igual que las plantas medicinales, los alimentos crean un vínculo entre el hombre y la naturaleza. Los otomíes recolectan, como lo hacían sus ancestros chichimecas, diferentes tipos de recursos naturales para alimentarse. La influencia del mundo mesoamericano agricultor y la práctica cazadora-recolectora de Aridoamérica han dado recursos a los otomíes de San Miguel. Alimentos como nopales, tunas, magueyes, vainas de mezquite y garambullos forman parte de la dieta en la región de Tolimán en la que también se consume cacahuete y el maíz³⁹².

Existe una importante relación entre la ritualidad y la comida ya que ésta última suele repartirse en la mayoría de las celebraciones. El papel de la comida está relacionado al acto de compartir, rasgo cultural característico de los habitantes de San Miguel y regiones aledañas³⁹³.

6.3.5. Las técnicas artesanales tradicionales

La creación de objetos artesanales refleja la cosmovisión de los pobladores de San Miguel. Las técnicas, recursos y motivos por los que se elaboran determinados productos enmarcan la forma más física del patrimonio intangible.

En el municipio de Tolimán los objetos artesanales son creados con materiales de la región, algunos de ellos son³⁹⁴:

- Lana e ixtle: cobijas y algunos tipos de vestimenta como abrigos.
- Vara y mimbre: cestas y muebles como silla o mesas.
- Maguey urdido: bolsos o cuerdas.

La práctica se hereda de padres a hijos siendo en ocasiones las mujeres quienes realizar los artículos. La artesanía, al ser colectiva, permite la integración de los participantes a nivel familiar o comunitario, de ahí su importancia como forma de reforzar los modelos tradicionales de elaboración de productos utilizados para uso personal o comercial³⁹⁵.

³⁹¹ *Lugares de memoria*, 2010: 106.

³⁹² *Ibíd.*, 106-107.

³⁹³ *Ibíd.*, 107.

³⁹⁴ *Ibíd.*, 110-111.

³⁹⁵ *Ibíd.*, 111.

Otro bien mueble que conviene destacar son las cruces de ánimas. Relacionados con las capillas familiares, estos objetos rituales reflejan la creatividad con la que los pobladores de San Miguel rinden homenaje a sus difuntos. Existen siete tipos de cruces: ánima, ánima en bulto, tallada, símbolos pasionarios, lápida, clavos y enmarcada (figura 46)³⁹⁶.

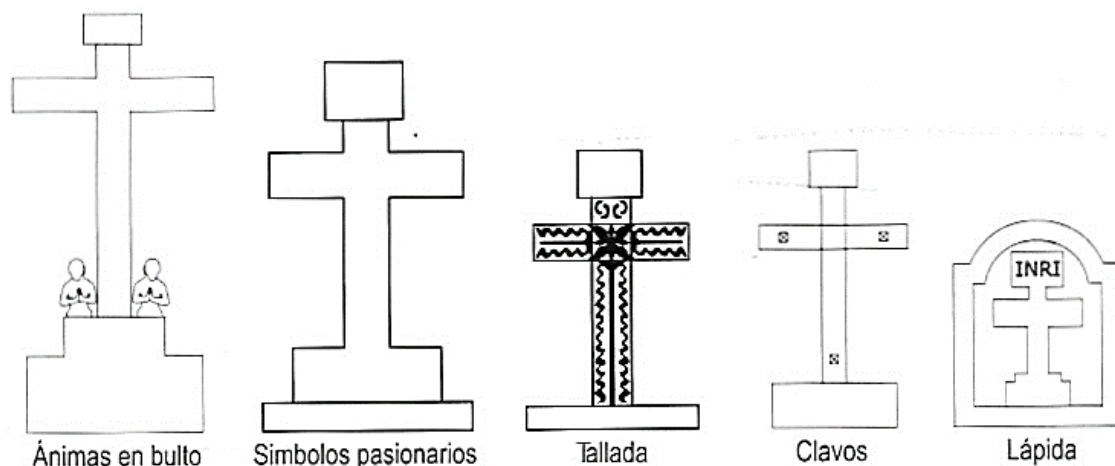


Figura 46. Cruces de ánimas. Imagen tomada del *Inventario*, vol. 1, 2009:109

Las cruces suelen estar hechas de madera tallada. En ocasiones presentan un cápeo y una base escalonada. La pintura que presentan es de iconografía religiosa centrada en temas como el purgatorio y la pasión de Cristo. Al igual que las cruces de ánimas, la creación de imágenes de santos se ha considerado un arte popular. Talladas en madera, las figuras pueden alcanzar más de 30 centímetros como en el caso de algunas imágenes de Cristo en la cruz³⁹⁷.

Después de la exposición del patrimonio inmaterial de la localidad de San Miguel Tolimán, conviene enfatizar en las medidas para la salvaguardia de estos bienes culturales. “La identificación, documentación, investigación, protección, promoción, valorización, transmisión- básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización”³⁹⁸ son necesarias para la preservación de rasgos culturales e históricos. Estas disposiciones a nivel social y político contribuyen a la conservación del patrimonio ya reconocido, así como a la puesta en valor de bienes que aún no han sido considerados como tal.

³⁹⁶ *Inventario*, vol. 1, 2009: 108.

³⁹⁷ *Ibíd.*, 108 y 110.

³⁹⁸ *Convención*, 2003: 3.

La intervención de la sociedad y las dependencias gubernamentales permitirán la puesta en vigor de una serie de medidas que ayudarán a la salvaguardia del patrimonio cultural de los otomíes de San Miguel.

6.4. La fiesta patronal de San Miguel

La fiesta a san Miguel arcángel representa el acontecimiento más importante dentro del calendario ceremonial de la región de Tolimán. El dogma cristiano se une a los vestigios de la cosmovisión prehispánica representados a través de danzas, ofrendas y celebraciones litúrgicas que mantienen la integración comunitaria por medio de la participación de personas que comparten vínculos culturales y familiares que los identifican como otomíes.

Esta celebración anual se expresa a través de representaciones y santuarios que forman parte de la memoria colectiva. Sucesos como la conquista de México son escenificados a través de las danzas que narran la lucha entre indígenas y españoles. El levantamiento del chimal, ofrenda protectora ante el áspero clima semidesértico, y las visitas a las capillas familiares son algunos de los elementos que integran la celebración.

Aunque su origen es incierto, esta celebración pudo haber comenzado con actos sencillos realizados por los misioneros que conocían las celebraciones y fiestas barrocas en las ciudades novohispanas. Ya sea como espectador o participante, los indígenas solían involucrarse en las fiestas desde 1530, estos datos documentados en las Actas de Cabildo reflejan la importancia de la fiesta barroca³⁹⁹. Judith Farré también señala algunas referencias a la participación indígena en las festividades de principio de la conquista que se mencionan en crónicas religiosas como las de Juan de Torquemada⁴⁰⁰.

En la actualidad, la intervención activa de los pobladores refuerza la memoria colectiva que busca en su pasado la proyección histórica de eventos suscitados a partir del siglo XVI que, como consecuencia de la característica cambiante del ritual, han ido sumando a la festividad elementos propios de otras épocas. Hoy se puede experimentar la dedicación de las comunidades otomíes que en un entorno rural escenifican acontecimientos a través de manifestaciones cuya herencia podría situarnos en la fiesta religiosa barroca.

³⁹⁹ Farré, 2011: 204.

⁴⁰⁰ Ibídem, 204.

6.4.1. Festividades en el mundo mesoamericano

Cuando se intenta definir el concepto de fiesta quizá venga a nuestra mente un conjunto de celebraciones periódicas realizadas en un lugar determinado, y efectuadas con la participación de individuos que comparte una creencia o tradición. Las fiestas como las define Durkheim, son eventos periódicos que forma parte de un culto en el que el individuo estrecha sus vínculos con lo sagrado y el resto del grupo⁴⁰¹. El sentimiento de identidad y pertenencia se refuerza a través de la congregación del grupo en las fiestas y gracias a la temporalidad sujeta a los cambios de estación asociados a la abundancia de la cosecha⁴⁰². Esta relación con la naturaleza tiene su origen en las culturas primitivas que comprendían el mundo a partir de los fenómenos físicos⁴⁰³.

En la tradición mesoamericana permanecieron algunos componentes a pesar de la intervención española. En ésta, el tiempo conectaba la energía de los dioses dividida entre el cielo, los hombres y el inframundo; permitiendo la continuidad cósmica⁴⁰⁴. La comunicación entre el hombre y las deidades creadoras se daba gracias a un tiempo establecido por los dioses como vehículo de sus influjos en la vida de la gente, en ocasiones traducido en fenómenos naturales⁴⁰⁵.

La influencia mexicana en la religión otomí tuvo como resultado la presencia de dioses comunes para ambos grupos. Los principales para los otomíes fueron el Padre Viejo y la Madre Vieja (*Xochiquetzal*), ésta última fue asociada a la tierra y el culto lunar del cual se tienen antecedentes en las comunidades de Xaltocan y Metztlán, en el centro de México. El Padre Viejo, visto como el dios del fuego y la guerra, también se asociaba a la muerte y se le identificaba con el nombre de *Xocotl* para los mexicas y *Otonteuctli* para los otomíes⁴⁰⁶.

La ofrenda, como elemento conector, buscaba la ayuda de los dioses traducida en lluvias, cosechas y victorias de guerra. La manera de obtener esta protección era mediante el sacrificio en ceremonias dedicadas a agradecer y pedir por un estado permanente de bienestar. En un contexto festivo ritual en el que la ofrenda fungía como enlace entre el hombre y sus dioses, no es de extrañar que estructuras como el chimal⁴⁰⁷ se conviertan en metáforas visuales de esta conexión⁴⁰⁸.

Por su parte, la danza suele ser un elemento activo en las fiestas que de acuerdo al contexto pueden ser vistas como generadora de significados o pautas culturales. El objetivo, en ocasiones ligado

⁴⁰¹ Durkheim, 2007: 115.

⁴⁰² *Ibíd.*, 548-549.

⁴⁰³ Brisset Martín, 2009: 2.

⁴⁰⁴ López, 2013: 192.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 194.

⁴⁰⁶ Lastra, 2006: 315-316.

⁴⁰⁷ El chimal, del cual se hablará más adelante, representa la ofrenda más importante de la fiesta a san Miguel arcángel. Esta construcción colocada en el atrio de la iglesia del pueblo se levanta sobre el paisaje semidesértico siendo reproducida en otras regiones del estado de Querétaro con un tamaño y permanencia menores.

⁴⁰⁸ López, 2013: 190-191.

a la estética del cuerpo y los movimientos humanos, responde a la necesidad de transmitir mensajes a través de expresiones corporales, vestuarios y sonidos que construyen o reconstruyen ciertos acontecimientos.

Al momento de la conquista las referencias que se pueden encontrar respecto a las danzas indígenas se exponen en los textos de fray Jerónimo de Mendieta en donde el canto y el baile se enfocaban al culto de los dioses en espacios domésticos, capillas o plazas. Se solía cantar y bailar en las fiestas con cierta periodicidad. Igualmente danzaban por las victorias obtenidas en el campo de batalla, así como por la celebración de algunos ritos de paso, la conmemoración de sucesos del pasado o en la veneración de los antiguos señores⁴⁰⁹.

La música, inherente al baile, se expresaba por medio de la percusión de tamborcillos algunos cuidadosamente confeccionados y decorados, cuya boca se cubría con piel de venado curtida. El sonido de las flautas junto a los silbidos y cantos de los participantes hacían de las danzas una ceremonia colectiva en la que la presencia activa de los actores se integraba al movimiento y sonido de la música⁴¹⁰.

Según fray Jerónimo de Mendieta, la indumentaria de los participantes solía tener un aire festivo. Aquí se puede mencionar a *ya xita* (abuelos en otomí) como personajes que participan en las fiestas y cuyas características se asocian al carnaval⁴¹¹. También existía otro tipo de vestimenta compuesta por mantas decoradas con ricos plumajes⁴¹². Este último atavío nos recuerda a las danzas de los concheros presentes en la fiesta de San Miguel.

6.4.2. El arcángel Miguel en Tolimán

La devoción a la figura de los siete arcángeles surge a principios del siglo XVI en la localidad de Palermo, sitio en el que se encontró un mural con las siete figuras. Anterior a los jesuitas se identificó la participación del vicario Tomasso Bellorusso y el virrey Ettore Pignatelli en la difusión del culto a los arcángeles con la creación de una hermandad y la construcción de un monasterio. Al mismo tiempo, el sacerdote Antonio Duca llevó esta devoción hasta Roma y probablemente se encargó de propagarla a través de algunos grabados en sus obras⁴¹³.

El culto se trasladó a España a principios del siglo XVII con la aparición de un lienzo de Barachiel en el convento de las Descalzas Reales en Madrid, recinto ocupado por las hermanas Clarisas bajo el mandato de Juana de Austria quien poseía una fuerte relación con los jesuitas. En América, fue

⁴⁰⁹ Mendieta, 1870: libro II, cap. XXXI.

⁴¹⁰ Ídem.

⁴¹¹ *Lugares de memoria*, 2010: 124.

⁴¹² Mendieta, 1870: libro II, cap. XXXI.

⁴¹³ González, 2012: 111-113.

la Compañía de Jesús quien garantizó su difusión durante el siglo XVII por encima de la misión doctrinal de franciscanos, dominicos, agustinos y carmelitas. En Perú pueden encontrarse las primeras representaciones en la misma época en la que comenzaba su difusión en Europa⁴¹⁴.

Por ejemplo, a finales del siglo XVII principalmente en Cusco y alrededores, la tipología angélica durante el virreinato del Perú tuvo una representación importante en los arcángeles arcabuceros a los que se les agrupa en la categoría de arcángeles andinos con atributos militares como armas (algunas de origen medieval) e instrumentos musicales como la trompeta y el tambor. Su hermosa vestimenta refleja las dos modalidades desarrolladas en su iconografía, trajes militares del siglo XVII y trajes de corte francés resultado del influjo en la moda establecida por los Borbones⁴¹⁵.

A pesar de que la presencia jesuita en la región de Tolimán no está documentada en fuentes de la época, existe una pequeña referencia en *Itinerarios Detallados de la Sierra Gorda* del año 1902, en donde se menciona una iglesia de jesuitas en la región.

A su entrada se pasa el río de su nombre; es una población de cinco ml habitantes; tiene una antigua iglesia de jesuitas, pero dominada por dos lomas que hacen la entrada a la población. Villa de Tolimán: Cabecera en el Distrito en el Estado de Querétaro [...] Sus pueblos anexos son Tolimanejo, Peñamiller, San Miguel y San Pablo Tolimán, San Antonio Bernal, Misión de Palmas y Mineral del Río Blanco⁴¹⁶.

Es posible que debido al territorio de frontera chichimeca que ocupó Tolimán, esta región haya recibido una influencia de la Compañía de Jesús también destinada en la pacificación de las tribus del norte. Como ejemplo se puede mencionar a los guachichiles⁴¹⁷ que durante la conquista ocuparon una amplia extensión del noreste de México, lugar en donde hicieron alianzas más allá de su territorio y para los que fue necesaria la intervención jesuita como en el caso de las misiones de la provincia de Sinaloa en el año de 1608.

Actualmente, la devoción a san Miguel arcángel está presente en la celebración de su fiesta patronal cuyo origen nos sitúa en el proceso de evangelización que comprendió la labor de suplantar las deidades prehispánicas por advocaciones del Viejo Mundo. En Tolimán, la antigua veneración de los cuatro puntos cardinales y los elementos de la naturaleza se fusionó con el símbolo de la cruz, Dios Padre y tres de los arcángeles⁴¹⁸ (figura 47).

⁴¹⁴ González, 2012: 114, 123 y 493.

⁴¹⁵ Doménech, 2016: 215.

⁴¹⁶ Tenorio, 1902: S-674.

⁴¹⁷ Powell, 1977: 48-50.

⁴¹⁸ Castillo, 2000: 262-264.

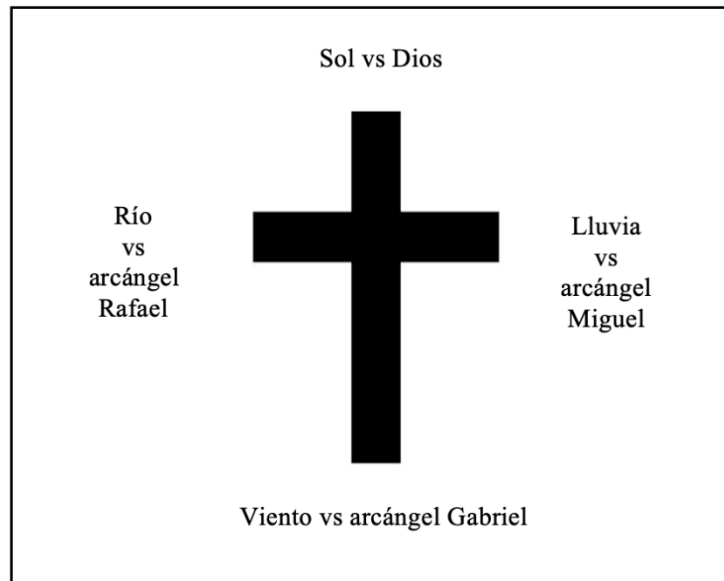


Figura 47. Puntos cardinales. Elaboración propia, 2016.

No es de extrañar que el sol, el agua y el viento estén presentes en el significado de la cruz y la dirección que toman las manos al momento de santiguarse o bendecir. Las condiciones de vida en la región de Tolimán obedecen a las manifestaciones climatológicas del semidesierto. Lo árido de la zona dificulta el cultivo y cosecha de alimentos, es por ello que la bendición en forma de cruz está vinculada al ciclo del agua que simbólicamente guía la dirección del sahumero partiendo de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Se evoca al agua que se evapora gracias al sol y que sube en forma de nubes que, movidas por el viento, se transforman en lluvia y ríos (figura 48).

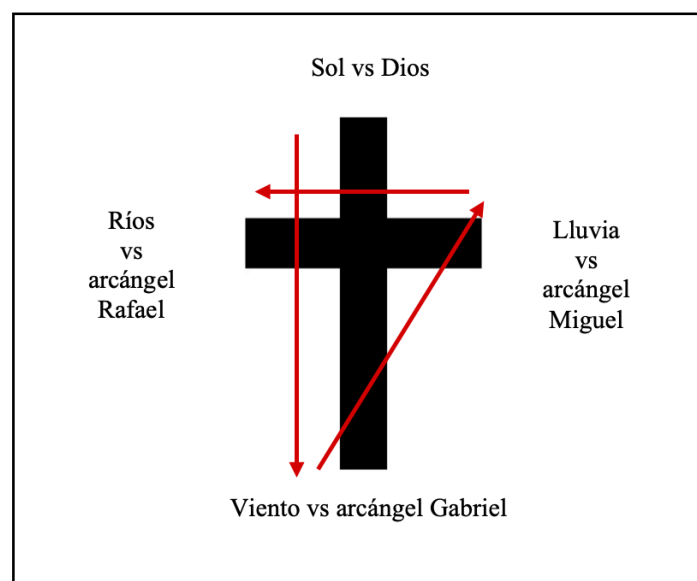


Figura 48. La cruz y el ciclo del agua. Elaboración propia, 2016

Si se observa el esquema anterior, el agua que se asocia a san Miguel a través de la lluvia tuvo como antecedente el culto a una deidad acuática. El agua que cae y el agua que corre se conjugan en la devoción a la *xaha*, palabra otomí que traducida al español significa tortuga. De origen chichimeca, la *xaha* simboliza la vida al estar asociada con el agua, líquido vital para la subsistencia del hombre, la fecundidad de la tierra, el crecimiento de las plantas y la preservación de los animales. Las danzas realizadas en honor a esta deidad muestran la devoción que la gente le tiene a la *xaha*. En Casas Viejas, el Molino e Higueras aún se realizan fiestas que en un principio se llevaban a cabo a la orilla de ríos y arroyo⁴¹⁹.

Retomando la figura del arcángel, a san Miguel se le reconoce como intercesor entre Dios y los hombres ya que estuvo presente en la labor evangelizadora como símbolo de la lucha contra la herejía. No es de extrañar que san Miguel arcángel funja como jefe de las huestes celestiales que en su momento lucharon espiritualmente a través de los misioneros quienes buscaban erradicar las antiguas creencias y deidades prehispánicas consideradas obra del demonio. Al respecto, se puede encontrar, en las Sagradas Escrituras, ciertos pasajes en los que se le involucra en su continua lucha contra el demonio.

Entre tanto se trabó una batalla grande en el cielo: Miguel y los ángeles peleaban contra el dragón, y el dragón con sus ángeles lidiaba contra él: pero estos fueron los más débiles, y después no quedó ya para ellos lugar ninguno en el cielo. Así fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente, que se llama diablo, y también satanás, que anda engañando al orbe universo, y que fue lanzado y arrojado por tierra, y sus ángeles con él⁴²⁰.

El carácter guerrero de san Miguel ha trascendido simbólicamente en algunas comunidades del municipio de Tolimán donde la gente porta estandartes con la imagen del arcángel quien les proveerá de ayuda todo el año y a quien se encomiendan con especial devoción durante los meses que dura la fiesta patronal.

6.4.3. El ceremonial en la actualidad

Cuando se intenta documentar las celebraciones de algunas comunidades indígenas de México es conveniente respaldarnos en fuentes escritas que nos permitan tener una visión previa del acontecimiento. Posteriormente, la asistencia al ceremonial permitirá enriquecer la documentación a través del contacto con sus actores, vivencias y creencias.

⁴¹⁹ Castillo, 2000: 264-265.

⁴²⁰ Sagrada Biblia, Libro del Apocalipsis, 2014: cap. 12, vs. 7-9.

El acervo documental del Archivo General de la Nación Mexicana resguarda diferentes testimonios escritos en documentos del siglo XVII en donde la misión doctrinal se ve vinculada a la celebración de fiestas. Los frailes encargados de la evangelización fungían como ministros del culto que tenía como objetivo la evangelización de los naturales, utilizando como recurso las fiestas y la celebración periódica.

San Miguel es parte del municipio de Tolimán, una de las regiones que compone el estado de Querétaro. Su importancia a nivel local se debe en parte a la fiesta anual dedicada a san Miguel arcángel, patrono del pueblo. En esta fiesta participan las localidades aledañas de: Casa Viejas, La Loma, El Molino e Higueras, entre otras.

Según fuentes orales, las danzas se realizan desde el siglo XVIII siendo la década de 1720 la señalada por don Erasmo, cronista local, como el inicio de esta tradición⁴²¹. En el proyecto “Instrumentos para músicos de la danza de san Miguel arcángel” presentado en el marco del Programa de Fomento y Desarrollo de las Culturas Indígenas, también se menciona como antecedente la presencia de un grupo de misioneros franciscanos que llegaron a San Miguel, entre 1720 y 1725. Estos trajeron consigo la imagen del arcángel para ser designado patrono de la comunidad⁴²².

Actualmente, la celebración patronal comienza el 30 de junio culminando el 1 de octubre con la última participación de los cargueros o mayordomos⁴²³. La periodicidad de las fiestas en San Miguel está vinculada al calendario agrícola que durante la colonia sirvió para establecer el culto a una sola advocación, en este caso a san Miguel arcángel. El ciclo agrícola, intrínseco en las festividades religiosas, ha jugado un papel fundamental al asociar la efectividad del ritual con el buen temporal y una cosecha abundante⁴²⁴.

La fiesta a san Miguel fusiona las antiguas creencias indígenas con el nuevo dogma traído de Europa. Símbolos como el chimal y los cerros se mezclan con la imagen del arcángel quien vela por la comunidad a lo largo del año y a quien se le deben ceremonias y ofrendas. Los espacios destinados a la festividad son lugares delimitados simbólicamente desde los cuales se traza una ruta espiritual que termina el recorrido en el atrio de la iglesia del pueblo.

Las ceremonias que componen la fiesta patronal tienen una duración de tres meses, comenzando a finales de junio y terminando a principios de octubre. Los primeros días se realizan las velaciones de la imagen del santo en las que se reparte comida y bebida entre los mayores, rezanderos,

⁴²¹ Comunicación personal con Erasmo Sánchez (Medina, 2014: 133)

⁴²² *Instrumentos para músicos*, 2008: anexo 1, pp. 2.

⁴²³ *Chimal del señor san Miguel arcángel*, 2007: anexo 1, pp. 2/*Instrumentos para músicos*, 2008: anexo 1, pp. 2.

⁴²⁴ Castillo, 2000: 324.

danzantes y asistentes. Según don Margarito, estas celebraciones y ofrendas se llevan a cabo en la casa del mayor, denominado Monarca⁴²⁵.

Los últimos días de septiembre es el periodo de mayor actividad festiva en San Miguel. La celebración comienza el 16 de septiembre con la ceremonia del “encargo de los vestidos”. En este ritual, las cinco cuadrillas de danzantes realizan un recorrido hacia la cuesta de la montaña en donde se visten para posteriormente bajar a ejecutar las danzas. Este día empieza con la llegada de las cuadrillas procedentes de sus localidades de origen. La comitiva arriba en camionetas que transportan a los danzantes, mayordomos, ayudantes y fieles que siguen la imagen de san Miguelito, que a su llegada es depositada en el altar de la iglesia, lugar donde se colocarán todas las imágenes que llevan consigo cada una de las cuadrillas⁴²⁶.

El 17 y 18 de septiembre se realiza una adoración nocturna y la celebración de la misa. El 19 tiene lugar el encuentro de vestidos, ceremonia en la que participan las diferentes cuadrillas de danzantes, los cargueros y los *xitales*. El día 20 la gente se reúne en la capilla de los Luna donde se efectúa el encuentro de sotol, posteriormente se dirige al atrio de la iglesia donde el viejo chimal es retirado para dar lugar a la nueva ofrenda que se colocará una semana después. Ese mismo día da inicio el novenario dedicado al arcángel Miguel. La misa es una ceremonia que se realiza casi todos los días desde que inicia hasta que finaliza la fiesta. El 24 llegan dos peregrinaciones: la cabalgada del Zamorano y Gudinos, y la peregrinación en transporte público de pobladores de la región de Tolimán⁴²⁷.

El 26 comienzan los encuentros de las cuadrillas dedicados a la Virgen del Pueblito en la población Horno de Cal y en San Pedro. Este día llegan las bandas de música a San Miguel y a la población de Tierra Volteada desde donde se trasladan, junto con algunas cuadrillas de danzantes, a la capilla de los Luna. La ceremonia termina con las mañanitas⁴²⁸ dedicadas al arcángel en la madrugada del día 27. Por la mañana se lleva a cabo el primer encuentro de ofrendas que tiene como objetivo agradecer a Dios por la buena cosecha. Estas ofrendas son palanganas con una vela en el centro rodeada de doce vasos pequeños que contienen chocolate y una pieza de pan; también se deposita maíz y flores decorativas⁴²⁹.

⁴²⁵ Información recabada de las fichas informativas del Museo Comunitario de la Cultura *ñöñhö* de San Miguel Tolimán “Los frutos de la tierra, los empeños de la danza”/Comunicación personal con Margarito Rodríguez, 15 de noviembre 2016.

⁴²⁶ La cronología de los eventos se explica con ayuda de una investigación etnográfica y datos obtenidos en el programa anual de la fiesta patronal proporcionado por personal de la oficina municipal.

⁴²⁷ Información extraída del trabajo de campo realizado en la comunidad, 2017.

⁴²⁸ Las mañanitas es una canción tradicional mexicana que se canta en las celebraciones en las que se festeja el cumpleaños de una persona.

⁴²⁹ Información extraída del trabajo de campo realizado en la comunidad, 2017.

Al medio día inicia la ceremonia del chimal. Ésta comprende una serie de pasos que se resumen a continuación:

- Decoración de la estructura.
- Bendición de la ofrenda por parte del sacerdote de la parroquia
- Bendición de la ofrenda por parte de los mayores quienes inciensen con el sahumerio el chimal y lo rocían con agua ardiente.
- Levantamiento de la ofrenda con la intervención de las cuadrillas de danzantes, bandas de música y asistentes a la fiesta.

El día 28 inicia con las mañanitas y fuegos artificiales. Posteriormente, los danzantes realizan el ritual de la Malinche⁴³⁰. Durante la jornada continúan los encuentros de ofrendas, peregrinaciones y la quema de toritos y pirotecnia por parte de los alberos.

La medianoche del 29 se cantan las mañanitas al arcángel Miguel. Por la mañana se realiza un paseo por las calles del pueblo al que asisten los danzantes, las bandas de música y los asistentes al evento. Posteriormente, continúan los encuentros de ofrendas y el ritual de la Malinche que efectúa cada cuadrilla de danzantes. En este día también participan otros grupos de danzantes invitados como los Halcones de San Pablo, el Espíritu Guerrero, y los Peregrinos de Colón y Carrizalillo. Después de la misa y el tercer encuentro de ofrendas, los *xitales* queman más pirotecnia y proceden a realizar su danza. Finalmente, a las 17.00 horas inicia la procesión de la imagen de san Miguelito culminando la celebración con más fuegos artificiales⁴³¹.

El día 30 se entregan las imágenes del Divino Salvador, la Virgen del Pueblito y el Santo Niño de Atocha. Las cuadrillas de danzantes entregan las sonajas que simbolizan el cargo que pasan a los nuevos mayordomos. El 1 de octubre se otorga la imagen principal de san Miguel a los nuevos mayordomos quienes se encargarán de su cuidado durante el año siguiente⁴³².

A pesar de la duración de la fiesta patronal, es en los últimos días donde se observa una mayor participación por parte de la población de San Miguel, localidades cercanas y poblaciones procedentes de otros estados que comparte la devoción al arcángel. Los lazos entre los pobladores se vuelven más fuertes al verse identificados a través de la fiesta que reúne a los diferentes linajes que integran esta comunidad otomí.

⁴³⁰ Dentro de las danzas de la conquista se suele designar con el nombre de malinche a las mujeres que bailan en el bando de los indígenas (Comunicación personal con doña Carmen Ramírez, 15 de octubre de 2016).

⁴³¹ Información extraída del trabajo de campo realizado en la comunidad, 2017.

⁴³² Ídem.

6.4.4. Representaciones, símbolos, actores

Dentro de la ritualidad en la comunidad existen diferentes manifestaciones en las que se resalta la importancia de ciertos símbolos y objetos como parte de la cosmovisión otomí. La participación de la gente, a través de las celebraciones, promueve el fortalecimiento de estos símbolos que garantiza parte de la pervivencia cultura de los grupos del semidesierto queretano.

A) *Las mayordomías*. La congregación de fieles y su participación en las diferentes actividades religiosas y cívicas de la comunidad de San Miguel tiene sus orígenes en la fundación de las cofradías que, en la Nueva España, tuvieron importancia durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Al principio, las cofradías de indios buscaban reforzar su identidad y hacer frentes al dominio de otros grupos a través de festividades en donde se reafirmaba la unión de los pobladores y su pertenencia. Con la aprobación de la Corona Española y la supervisión de la iglesia, las cofradías tenían como funciones el culto a un santo por medio de las festividades patronales que involucraban la inversión económica que los fieles debían hacer a cambio de los beneficios espirituales que el santo podía proporcionarles⁴³³.

En el siglo XVIII, época en la que se sitúa el inicio de la fiesta de San Miguel, surgieron las cofradías mixtas que se transformarían en mayordomías hasta el siglo XIX, este hecho reafirmó su papel cívico-religioso⁴³⁴. Actualmente, la estructura cívico-social de las mayordomías de San Miguel ha cambiado poco, resaltando la importancia de la práctica ritual periódica en el reforzamiento de actos religiosos.

A pesar de que en la fiesta participan pobladores de otras localidades, la organización se basa en el sistema de cargos y los comités responsables que componen la organización cívico-religiosa del ceremonial. Para ello, existe una estructura jerárquica descrita en la siguiente clasificación de mayordomías⁴³⁵:

- Los mayordomos principales quienes se responsabilizan de la preparación, desarrollo y fin de la fiesta patronal y los altares principales. El segundo integrante en este cargo es una mujer a quien se le llama Madre Mayor. Estos mayordomos tienen ayudantes que los apoyan en la preparación y distribución de los alimentos que se dan durante la celebración.
- Los cargueros que, pueden ser de altares o imágenes, se encargan de la ejecución del ritual y de la limpieza y decoración de los espacios donde se deposita la imagen del santo patrono.
- Los alberos se ocupan de los fuegos pirotécnicos utilizados en las velaciones. Se encargan también de los rezos, flores y limosna proporcionados por los involucrados en la fiesta.

⁴³³ Serrano, 2013: 9-10.

⁴³⁴ *Ibíd.*, 13-15.

⁴³⁵ *Lugares de memoria*, 2010: 123-124.

- Los cargueros de las danzas que conducen a su respectiva cuadrilla de danzantes a lo largo de la festividad.
- Los músicos que acompañan las danzas, oraciones y marchas.
- Los rezanderos que recitan los rezos y oraciones en los rosarios y otras ceremonias que componen la fiesta patronal.
- Los abuelos o *xitales* que representan a los antepasados de la familia y quienes tienen más relación con lo carnavalesco.

De la clasificación anterior, Chemín distingue dos jerarquías religiosas: una indígena compuesta por rezanderos, cantores, mayordomos, *tenanches*⁴³⁶ y sus ayudantes; y una jerarquía cívica compuesta por un delegado municipal y un ayudante que podría ser su secretario o comandante⁴³⁷.

En San Miguel, los cargueros representan la mayordomía más importante y antigua. Ellos guardan la imagen de san Miguel en la capilla o casa del mayor primero. Este grupo se compone de diez mayordomos y diez *tenanches* (o mujeres) que ocupan un puesto de importancia de acuerdo a su posición en la numeración que parte del uno al diez. Quienes poseen mayor prestigio en la mayordomía también adquieren mayor responsabilidad participativa y económica. Las personas que integran los primeros puestos (mayores y *tenanches* con el número uno y el número dos) cuidan de la imagen del santo y participan en ceremonias como velaciones y procesiones durante. Los ayudantes, denominados también “barrigas”, contribuyen a la organización con dinero, comida y flores⁴³⁸.

Los *xitales* se dividen en cuatro integrantes que ayudan a los danzantes en la elaboración de ofrendas como chimal y los bastones. Los viejitos bailan después de las comidas divirtiéndose a la gente. Su vestimenta es la de un anciano o anciana que utilizan máscaras. En su experiencia como *xital*, don Margarito Rodríguez⁴³⁹ comenta que al igual que los danzantes, existen cuatro mayores (Monarca, Chimal, Cortés y Alvarado) con sus respectivos *xitales* o ayudantes. Las diferentes responsabilidades del cargo comienzan con el cuidado de los niños participantes en la danza. La recolecta del dinero para el pago de los músicos y los fuegos pirotécnicos. Los *xitales* también bailan en la fiesta, danzan en círculo utilizando sus sonajas y moviéndose al ritmo del violín y la tambora. Su indumentaria se compone de un traje blanco de manta, huaraches y sombrero de palma. Este cargo también tiene participación en la quema del torito, evento en el que danzan también⁴⁴⁰.

⁴³⁶ El término *tenanche* es el equivalente a “Madre Mayor” utilizado en la clasificación expuesta en el expediente “Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos otomí-chichimecas de Tolimán”.

⁴³⁷ Chemín, 1993: 130.

⁴³⁸ *Ibidem*, 133.

⁴³⁹ Comunicación personal, 20 de noviembre de 2017.

⁴⁴⁰ Chemín, 1993: 137.

Cívicamente, San Miguel cuenta con una administración pequeña en la que está presente la figura del delegado municipal y un policía que también realiza funciones de secretario, delegado y comandante. Las labores en las que participan se dividen de acuerdo a los diferentes barrios y sus necesidades, tomando en cuenta a sus respectivos mayordomos y religiosos. En la comunidad, la autoridad religiosa posee mayor fuerza que la civil dando mayor importancia a las celebraciones y festividades patronales⁴⁴¹.

La duración de los cargos varía dependiendo de la función y la disposición de los participantes. Existen cargos que pueden durar hasta tres años mientras que otros duran sólo uno⁴⁴². La tradición de participar en la fiesta de San Miguel con un cargo o una contribución se ha heredado a los más jóvenes a quienes se les ve participar con entusiasmo y dedicación. Cabe señalar que son ellos los que ocupan el mayor número de puestos en las danzas debido a la vitalidad que se requiere para bailar largos periodos de tiempo. Por otro lado, los adultos y ancianos colaboran en cargos que les exigen responsabilidad y dirección para conducir las cuestiones financieras y logísticas de la celebración⁴⁴³.

B) *Las danzas*. El origen de las danzas en España nos sitúa en el periodo Neolítico y en la práctica de la agricultura. Con el tiempo se les agregaron connotaciones históricas como las Cruzadas y la guerra entre cristianos y moros. Con motivo de la conquista se dio la proliferación de estas escenificaciones con su respectiva adaptación al contexto indígena y sus protagonistas: Hernán Cortés, Moctezuma, Pedro de Alvarado, etcétera. El caso de San Miguel y sus danzas es un ejemplo de esta representación con tintes evangélicos que ha perdurado a través de los años y que hoy es parte de la identidad de los otomíes de Tolimán⁴⁴⁴.

La danza como expresión de un drama llevada al espectador a través del teatro fue un recurso utilizado por los misioneros en su trabajo doctrinal. Sin embargo, no es de extrañar que el hombre prehispánico ejecutara este tipo de manifestaciones culturales y religiosas. En Mesoamérica, el baile⁴⁴⁵ se traducía como el mensaje transmitido a los dioses durante su culto, el cuerpo como vehículo de este mensaje fungía como emisor que, a través de movimientos, gestos y sonidos; comunicaba algo al receptor⁴⁴⁶.

La teatralización que se ve hoy en las danzas de la fiesta a san Miguel es el resultado de la evangelización que los misioneros franciscanos llevaron a la región. La inclusión de alabanzas al arcángel Miguel concuerdan con la estrategia de los religiosos que integraron la fe en un relato

⁴⁴¹ *Lugares de memoria*, 2010: 140-141.

⁴⁴² *Ibidem*, 123.

⁴⁴³ Medina, 2014: 70.

⁴⁴⁴ Matos, 2008: 60-65.

⁴⁴⁵ López, 2013: 196.

⁴⁴⁶ Ortiz, 2007: 359.

histórico con el que el indígena pudiera identificarse y por medio del cual se pudiera explotar el drama teatral de un acontecimiento en el que los actores fueron redimidos gracias a la fe cristiana. Hay que aclarar que el relato de los hechos no es una narración fidedigna de lo ocurrido ya que lo verdaderamente importante era la asimilación de la nueva religión por medio de un ritual periódico que fuese afianzando la doctrina a través del sincretismo.

Las danzas, como parte de la actividad ritual, inician a finales de junio con motivo de la fiesta patronal. Los danzantes recorren varias localidades de la zona reforzando los vínculos que conforman la identidad de los otomí-chichimecas. Durante las visitas de las cuadrillas se realizan las velaciones a la imagen de san Miguel en las diferentes casas en las que se detienen con la imagen del santo⁴⁴⁷.

La danza de la conquista se compone de cinco cuadrillas o grupos procedentes de otras localidades dentro del municipio de Tolimán. De acuerdo a información recabada en etnografía, se clasifica a las cuadrillas por número y procedencia⁴⁴⁸:

- Primera cuadrilla: San Miguel
- Segunda cuadrilla: El Molino
- Tercera cuadrilla: Casas Viejas
- Cuarta cuadrilla: Higueras
- Quinta cuadrilla: La Loma

Las actividades de estas mayordomías se incrementan a partir de la segunda semana de septiembre o los últimos días de la fiesta. En San Miguel Tolimán, la mayordomía de los danzantes consta de veinticuatro miembros divididos en un grupo de indios y otro de españoles. Cada agrupación está integrada por doce participantes. También en esta secuencia del uno al doce, los primeros números tienen mayor importancia y responsabilidad⁴⁴⁹. La cuadrilla de danzantes se compone de algunos personajes claves en la conquista de México⁴⁵⁰:

- Grupo de indios: Chimal, Monarca (Moctezuma), Monarca Cuauhtémoc, Tlaxcala (Xicoténcatl Axayacatzin), Texcoco (Cacamatzin), Chalco, malinches, princesas, flecheros.
- Grupo de españoles: Cortés, Alvarado, Tejada, Solís, Alférez, Roja, soldados, españoles.

La representación de la danza está sustentada en una serie de versos que narran acontecimientos relacionados con la conquista de México. Algunos de los personajes se identifican como figuras

⁴⁴⁷ Información recabada del Museo Comunitario de la Cultura *ñōñhō* de San Miguel Tolimán “Los frutos de la tierra, los empeños de la danza

⁴⁴⁸ *Lugares de memoria*, 2010: 74.

⁴⁴⁹ Chemín, 1993: 135-136.

⁴⁵⁰ *Danza de san Miguel arcángel*, 2007: 9.

importantes de este periodo histórico: Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, el Monarca (Moctezuma), Cuauhtemoc, la Malinche, etcétera.

En cuanto a los topónimos en los personajes del grupo de los indios (Tlaxcala, Texcoco, Chalco), estos roles se atribuyen a ciertos monarcas prehispánicos. En el siglo XV existía el señorío de Tetzaco, que junto con México-Tenochtitlán y Tlacopan⁴⁵¹, fue uno de los estados confederados miembros de la Triple Alianza y gobernado por Netzahualcóyotl. Por su parte, Tlaxcala y Chalco fueron señoríos pertenecientes a otras alianzas entre estados indígenas comunes en la organización política, económica y territorial de Mesoamérica⁴⁵².

En la organización de los personajes se observa de nuevo la importancia de los primeros números colocando al Monarca, Cuauhtémoc, Cortés y Alvarado en los primeros sitios. El Chimal, el número uno en el grupo de los indios, representa la relevancia de esta ofrenda en la fiesta patronal. Finalmente, en los últimos lugares intervienen personajes menos relevantes y que suelen ser interpretados por los más jóvenes.

El texto de los versos, al ser anacrónico, no pretende ser una narración de hechos consecutivos ni tampoco un relato coherente en cuanto al papel que desarrollaron ciertos personajes, sin embargo, se pueden identificar algunos sucesos importantes que comienzan con la llegada de Hernán Cortés a Veracruz, el 22 de abril de 1519. Bernal Díaz del Castillo describe la llegada de los navíos españoles a San Juan de Ulúa, el jueves santo del año antes señalado⁴⁵³.

El conflictivo encuentro de indios y españoles continúa desarrollándose a través de sucesos como la relación entre Cortés y el Monarca (en ocasiones Cuauhtémoc y en otras Moctezuma), el rapto de la princesa india por parte del conquistador, y la usurpación de éste en la tierra de indios que intentaban a frenar el avance de tropas extranjeras. La representación llega a su fin con la victoria de Cortés sobre el Monarca quien acepta convertirse al cristianismo y acepta a san Miguel como su padre y señor. Las últimas páginas de los versos están dedicadas a la veneración del arcángel y las ofrendas hechas por los integrantes de la danza⁴⁵⁴.

Hay alusiones a la historia de los otomíes de Tolimán en los versos de las danzas que mencionan elementos tan importantes como los cerros o montañas: “Tejada: Mueran los indios malvados por los cerros y los montes los vayan siguiendo”⁴⁵⁵. Esta frase nos recuerda que fueron los antepasados

⁴⁵¹ México-Tenochtitlán fue gobernada por Moctezuma, Cuitláhuac y su último emperador; Cuauhtémoc quien fuera derrotado por los españoles y sus aliados tlaxcaltecas (Asselbergs, 2016: 60).

⁴⁵² Battcock, 2011: 1.

⁴⁵³ *Danza de san Miguel arcángel*, 2007: 9.

⁴⁵⁴ Hay que mencionar que en los versos también se cita a la Virgen del Pueblito y la Virgen de Guadalupe presentes en la devoción de muchos pobladores no sólo de Tolimán sino también de algunas regiones del estado de Querétaro.

⁴⁵⁵ *Danza de san Miguel arcángel*, 2007: 12.

recolectores-cazadores quienes, por su tradición nómada, vivían en zonas montañosas que llegaron a sacralizarse de acuerdo a la cosmovisión otomí⁴⁵⁶.

La información recabada en etnografía describe a una comitiva partiendo del atrio de la iglesia con dos imágenes de san Miguel por cada cuadrilla participante, dando un total de 10 estatuillas. La llegada de las cuadrillas comienza a la 13.00 horas. Cada grupo lleva consigo dos estatuas de san Miguel arcángel decoradas con algunos objetos de uso local⁴⁵⁷. Los mayores que llevan las imágenes las depositan en el altar de la iglesia, lugar en el que son bendecidas. Durante la ceremonia los danzantes ejecutan su baile en el atrio para después acompañar a los mayores y las imágenes nuevamente hacia la cuesta del cerro. A mitad del camino hay una nueva bendición y finalmente la comitiva parte hacia la montaña para que en una parte del paraje agreste se realice la bendición del atuendo de las danzas. A las orillas de la montaña los integrantes se visten con ayuda de sus familiares y bajan para escenificar el baile y los versos, en una explanada a la mitad del camino (figura 49). El trayecto es acompañado por los músicos quienes entonan canciones populares y acompañan en las oraciones.



Figura 49. Encargo de los vestidos. Elaboración propia, 2016.

⁴⁵⁶ Castillo, 2000: 271.

⁴⁵⁷ A algunas imágenes se les coloca un morral o especie de bolso hecho de ixtle, fibra de origen vegetal usada para elaborar artículos de la región (*Lugares de memoria*, 2000: 111).

Existe un modelo que rige la indumentaria de la danza de la conquista (figura 50). En éste, los españoles visten de azul mientras que los indios visten de rojo. Algunas curadillas agregan el color blanco de forma parcial o total. La mezcla de los tres colores está presente sobre todo en la vestimenta indígena. La sencillez del atuendo es evidente en el traje español compuesto por un pantalón y una camisa, en el caso de los hombres; y un vestido, en el caso de las mujeres. El traje de los indios se compone de una túnica con capa para los hombres y en ocasiones también para las mujeres. La confección de los trajes depende de los recursos y preferencias de cada grupo, algunos suelen agregar decoraciones más elaboradas, aunque por lo general la mayoría suelen ser de elaboración sencilla.



Figura 50. Indumentaria de las danzas. Elaboración propia, 2016.

La sonaja y el abanico son accesorios utilizados por la mayoría de los integrantes de la danza. Es posible que la herencia prehispánica de estos objetos se refleje en otras expresiones artísticas como en el caso de los murales de la zona arqueológica de Tamuín donde se muestra la escena de una procesión de sacerdotes o figuras mitológicas portando abanicos y sonajeras⁴⁵⁸. La espada es otro atributo utilizado para escenificar la lucha entre los monarcas y conquistadores. Su uso es exclusivo de los danzantes con un cargo mayor, aunque se suelen ver en participantes secundarios.

⁴⁵⁸ Carrillo, 1981: 16.

Además de la danza de la conquista existen otras agrupaciones que intervienen en los últimos días de la fiesta y que proceden de otras regiones. La danza del Espíritu Guerrero de San Miguel, por sus características, pudiera ser una recreación parcial de la cultura nómada de uno de los grupos chichimecas que habitaron la región.

Los pames habitaron la zona de Tolimán y compartieron territorio con otomíes procedentes de Jilotepec, tarascos de Michoacán, y grupos chichimecas como los guachichiles y guamares. Para la mitad de la década de 1570 los pames habían adoptado costumbres de los otomíes como producto de la migración de éstos últimos a su territorio. La indumentaria de los chichimecas fue descrita como escasa, su cabello era largo hasta la cintura, en ocasiones teñido como otras partes de su cuerpo que también era decorado con marcas parecidas a tatuajes que podrían distinguirlos como miembros de un clan⁴⁵⁹.

En la figura 51 se observa algunas de las características descritas además de otros elementos como las pieles de animal, los plumajes, los escudos de piel y los mazos hechos de madera.



Figura 51. Danza del Espíritu Guerrero. Elaboración propia, 2016.

⁴⁵⁹ Powell, 1977: 52 y 54.

Durante la ejecución de la danza de Espíritu Guerrero los participantes bailan alrededor de un tipi⁴⁶⁰ al ritmo de la música de tambores. Durante el baile se escuchan gritos y sonidos que podrían ser la imitación de algunos animales. A diferencia de la danza de la conquista, esta representación suele ser más enérgica, pudiendo reflejar el Espíritu del Guerrero del norte que, en sus rituales, danzaba alrededor de sus cautivos y pintaba en su cuerpo marcas de animales de los que creían poder adquirir su fuerza⁴⁶¹.

En el estandarte que llevan los integrantes de esta danza están inscritas los principios que deben seguir los creyentes:

- Permanecer cerca al gran espíritu.
- Muestra un gran respeto por tus semejantes.
- Da apoyo y confianza donde quiera que se necesite.
- Se confiable y honesto todo el tiempo.
- Has como si supieras que todo está bien.
- Ocúpate del bienestar de mente y cuerpo.
- Trata con respeto a la tierra y todo lo que mora en ella.
- Toma toda la responsabilidad de tus acciones.
- Dedica una parte de tu esfuerzo al más grande Dios.
- Trabajen unidos para el beneficio de toda la comunidad.

La danza del Espíritu Guerrero participa sólo el 29 de septiembre junto con otras agrupaciones; los Halcones de San Pablo, Peregrinos de Carrizalillo y Peregrinos de Colon escenifican diferentes danzas a lo largo de la tarde.

Los Halcones de San Pablo también poseen algunos atributos que podría identificarlos como una danza cuyos orígenes reflejan a las tribus chichimecas, aunque más sincretizado e influenciado por estereotipos a partir de los cuales se concibieron a las poblaciones indígenas de América. Esta escenificación puede ser una variante de las danzas de chichimecas y franceses ejecutadas en lugares como Celaya, Comonfort y San Miguel de Allende. La influencia en Querétaro puede deberse a la cercanía territorial y las posibles migraciones a la zona. Como antecedente histórico, la presencia francesa en las danzas nos remonta a la intervención gala en territorio mexicano⁴⁶².

⁴⁶⁰ Esta tienda o tipi hace alusión a la narración de Cristóbal Gutiérrez de Medina quien en el año de 1640 describió a los indios chichimecas peleando con fieras, bailando y festejando en torno a un castillo. (Martínez de la Rosa et ál., 2016: 261; Ramos, 2011: 50).

⁴⁶¹ Powell, 1977: 56.

⁴⁶² Martínez de la Rosa et ál., 2016: 251, 276.

En el siglo XIX México y Francia experimentaron una serie de conflictos que desembocaron en dos intervenciones europeas. La primera disputa se dio entre 1838 y 1839 en un contexto difícil para el nuevo país que experimentaba la pérdida de Texas y cuya independencia de España no fue reconocida por Francia sino hasta 1830. El panorama entre México y el país galo estuvo marcado por tensiones de carácter comercial, político y diplomático que impedían la negociación del Tratado de Amistad entre los dos países. Aunado a estos, las aseveraciones del ministro francés Barón Deffaudis sobre las calamidades⁴⁶³ que sufrían los franceses en México por motivo de los disturbios políticos en el país, acrecentó la tensión y desembocó en el bloqueo y conflicto bélico iniciado con el desembarco de tropas francesas en el puerto de Veracruz⁴⁶⁴.

La segunda disputa se produjo por la suspensión del pago de la deuda que México tenía con algunos países extranjeros, entre ellos Francia. Después de la guerra civil, el gobierno del presidente Benito Juárez considero insuficientes los recursos para pagar la deuda dando como resultado su provisional suspensión⁴⁶⁵.

En 1861, Francia, España e Inglaterra convinieron enviar sus tropas a México con el fin de cobrar las deudas acumuladas y por lo que en 1862 desembarcaron en territorio mexicano. Además del pago de la deuda con sus respectivos intereses, los franceses pretendían imponer una monarquía promovida por un sector de la población que buscaba el reconocimiento de Maximiliano de Habsburgo como emperador de México. Actualmente, cada 5 de mayo se conmemora la victoria del ejército mexicano que en 1862 venció a las tropas napoleónicas en la batalla de Puebla⁴⁶⁶.

Los Halcones de San Pablo guardan vestigios de los enfrentamientos entre grupos históricamente opuestos. La elaboración de su indumentaria (figura 52) posee detalles propios de los pobladores de San Pablo y las reminiscencias culturales de los grupos chichimecas que habitaron la zona.

Por un lado, tenemos al grupo de franceses que usan un pantalón y camisa de color azul oscuro con flequillos de color blanco a los costados. Portan la bandera francesa y danzan, al igual que los chichimecas, alrededor de los músicos que tocan los tambores en el centro del escenario. El traje chichimeca es de colores cálidos utilizando nuevamente imitación de pieles de animales. Las mujeres visten faldas y camisas con decoraciones geométricas hechas con hilos y cuentas. El traje masculino es muy parecido al femenino y en ocasiones se observa una combinación de colores más contrastada, y un mayor énfasis en la decoración que puede formar escenas con figuras como guerreros a caballo y

⁴⁶³ El saqueo de la panadería de un ciudadano francés en la ciudad de México fue lo que dio nombre al conflicto conocido popularmente como “La Guerra de los Pasteles” (Benítez, 1994: 71).

⁴⁶⁴ Benítez, 1994: 70-71.

⁴⁶⁵ Ibídem, 80.

⁴⁶⁶ Denegre, 2011: XXIII.

tipis. Los chichimecas portan objetos como escudos hechos de piel y decorados con plumas. También portan mazos decorados con piel, plumas y huesos de animal.



Figura 52. Danza Halcones de San Pablo. Elaboración propia, 2016.

El último grupo de danzantes invitados son los Peregrinos de Colón y Peregrinos de Carrizalillo que, por sus características, pudiesen representar un tipo de danza denominada “concheros” que debe su nombre al instrumento musical utilizado en el ritual e identificado como una caja hecha con la concha de un armadillo o un guaje de forma cóncava. La versión más difundida sobre el origen de esta danza nos ubica en Querétaro, más específicamente, en el cerro del Sangremal. Nuevamente nos encontramos en un contexto evangelizador en el que se pretendía la pacificación de los indómitos chichimecas, misión para la cual, el virrey de Mendoza encomendó al cacique don Nicolás de San Luis Montañés⁴⁶⁷. En la crónica de fray Isidro Félix de Espinosa se relata el enfrentamiento entre chichimecas y españoles liderados por Nicolás de San Luis y Fernando de Tapia, que en el cerro de Sangremal vencieron a los indios por la gracia del apóstol Santiago, san Francisco y la Virgen Santísima, en el año de 1531⁴⁶⁸.

La danza de los concheros es un símbolo de identidad en Querétaro, en ésta los participantes y espectadores reviven acontecimientos del pasado llevados al presente gracias a la organización de las

⁴⁶⁷ González, 2005: 47, 113, 114.

⁴⁶⁸ González, 2005: 114/Santamaría, 2014: 23

mayordomías que han conservado esta tradición por generaciones. Hay que señalar que su atavío ha sido un factor importante en el reconocimiento de estos grupos. En la actualidad, el traje de la danza se divide en concheros (figura 53) y aztecas (figura 54). Los primeros portan una túnica larga adornada con grecas y un penacho de avestruz, también portan como instrumento musical una concha y sonajas. Los aztecas han creado trajes inspirados en códices utilizando taparrabo, pechera, rodilleras y una manta con nudo en el hombro; las mujeres portan una túnica y, algunas veces, un taparrabos o una falda con blusa. El penacho y los ayoyotes son característicos de estas danzas⁴⁶⁹.



Figura 53. Danza Peregrinos de Carrizalillo. Elaboración propia, 2016.

⁴⁶⁹ González, 2005: 143-144.



Figura 54. Danza Peregrinos de Colón. Elaboración propia, 2016.

Es normal que en la proliferación de las danzas de los concheros en territorio queretano se adopten elementos propios de cada mayordomía. Lo cierto es que, los objetos característicos de estas danzas las hacen inconfundible para la mayoría de los pobladores del estado.

A pesar del protagonismo de la danza de la conquista y su presencia en los tres meses que dura la celebración de san Miguel, la participación de otro tipo de danzas muestra la integración de estas manifestaciones culturales en un solo género teatral arraigado en la cultura mexicana. La música de tambores y violines se vuelve característica de las danzas del 29 de septiembre, así como el entusiasmo de los integrantes y espectadores que cada año viajan desde diferentes poblaciones para participar en la celebración.

Cabe señalar, que la representación del indio guerrero en la escenificación de las danzas pudo haber estado influenciada inicialmente por la percepción europea sobre el hombre americano. La manera en la que se le muestra en las danzas puede diferir de la realidad por una idea occidental que los conquistadores tenían sobre los indígenas a quienes veían como salvajes y poco civilizados⁴⁷⁰.

C) *El chimal*. Esta impresionante construcción de 23 metros se levanta como ofrenda cada 27 de septiembre al lado de la iglesia de San Miguel. Como se mencionaba en páginas anteriores, López Austin señala que la ofrenda funge como puente de conexión entre el dios y los hombres, ésta se presenta en forma de sacrificio humano y como alimento al dios que requería de la sangre para

⁴⁷⁰ Martínez de la Rosa et ál., 2016: 252-254.

mantener el equilibrio del mundo⁴⁷¹. La forma vertical del chimal también comunica dos planos simbólicos de la vida humana, el cielo y la tierra⁴⁷². El hecho de acercarse al cielo a través de un eje de conexión que incluye en sus componentes alimentos y plantas, podría traducirse en el ofrecimiento del alimento y los recursos de la naturaleza que Dios ha dado a la comunidad y que son regresados a él en agradecimiento por las buenas y futuras cosechas⁴⁷³.

La seguridad que inspira el chimal en la población ante las sequías o tiempos difíciles nos conduce al significado del su nombre: *chimalli*. La palabra de origen náhuatl se traduce al español como escudo, una especie de protector de la comunidad⁴⁷⁴. La versión del nombre en otomí es *k'ami*, verde en español, lo que se asocia a la buena cosecha que se obtiene por la abundancia de las lluvias⁴⁷⁵.

La ubicación del chimal ha cambiado con los años. Don Anselmo Luna mayordomo de la localidad, cuenta que en un principio el chimal se colocaba en la casa del mayordomo⁴⁷⁶. Con base en lo dicho por la señora Don Diego Peña, esta ofrenda se llegó a levantar en poblados aledaños como Peña Blanca y Tierra Volteada, antes de llevar a su lugar actual en el atrio de la iglesia de San Miguel⁴⁷⁷.

El rol del chimal en la celebración de san Miguel se nota en la dedicación y esmero con los que mayordomos y pobladores intervienen en su preparación. Al ser un símbolo esencial de la fiesta patronal y la comunidad entera, el chimal permanece todo el año erguido y firme.

La estructura rectangular se compone de un armazón hecho con varas de carrizo enlazadas y reforzadas con alambres y cuerdas. Su construcción en secciones rectangulares le da la flexibilidad necesaria al elevarse⁴⁷⁸. Éste se cubre con hojas de sotol ensartadas entre las varas sobre las que se colocan pequeñas decoraciones de forma circular y un cáliz⁴⁷⁹. En la punta se forma una cruz que corona la estructura (figura 55).

⁴⁷¹ López, 2013: 190.

⁴⁷² Revilla, 2012: 50.

⁴⁷³ *Lugares de memoria*, 2010: 75.

⁴⁷⁴ Castillo, 2000: 260.

⁴⁷⁵ *Lugares de memoria*, 2010: 75.

⁴⁷⁶ Comunicación personal con Anselmo Luna (Medina, 2014:134).

⁴⁷⁷ Comunicación personal con la señora Don Diego Peña, 15 de octubre de 2016.

⁴⁷⁸ *Lugares de memoria*, 2010: 77.

⁴⁷⁹ El sotol es una planta endémica de los desiertos y semidesiertos de México y el sur de Estados Unidos. Semejante al agave, el sotol posee numerosas hojas largas con una forma parecida a la de una cuchara en su parte inferior (Reyes, 2012: 11).



Figura 55. Estructura del chimal. Elaboración propia, 2016.

En la elaboración y decoración del chimal intervienen los *xitales*, quienes se encargan de conseguir el sotol, el carrizo y otros materiales utilizados en su construcción⁴⁸⁰. La fabricación del chimal comienza por la mañana y culmina con su levantamiento por la tarde.

La intervención de los hombres en la elaboración de la estructura se equilibra con la labor de las mujeres, ancianos y jóvenes que la adornan. Según Beatriz Jiménez pobladora de San Miguel, la mayordomía de los cargueros y los *xitales* participan en la recolección del sotol, el armado de la estructura y la decoración de la ofrenda⁴⁸¹. Esta decoración (figura 56) se hace con flores, hojas, frutas, caramelos, piezas de pan, tortillas de colores y banderines de papel. Cuando se decora, el chimal pasa de una explanada al atrio de la iglesia, lugar en el que también se le ahúma y bendice.

⁴⁸⁰ Chemín, 1993: 130.

⁴⁸¹ Comunicación personal con Beatriz Jiménez Peña, 15 de octubre de 2016.



Figura 56. Decoración. Elaboración propia, 2016.

Antes de ser levantado, el cura de la parroquia bendice la ofrenda con agua bendita mientras las parejas de cargueros sahúman el chimal con incienso (figura 57), haciendo la señal de la cruz que también está relacionada con los puntos cardinales según Edmundo Sánchez, poblador de Tolimán⁴⁸². Finalmente, la estructura se rocía con alcohol que, según los habitantes, permite que el chimal se mantenga en pie y no se caiga por falta de fuerza⁴⁸³.

⁴⁸² Comunicación personal con Erasmo Sánchez (Medina, 2014: 137).

⁴⁸³ La señora Don Diego cuenta que a veces el chimal no ha podido levantarse debido a conflictos entre los cargueros o porque no le han rociado suficiente alcohol y san Miguelito está enojado. El alcohol utilizado puede ser mezcal, tequila, vino, jerez o pulque. Esta última es una bebida fermentada que se extrae del maguey y se consume en varias regiones del país (comunicación personal, 15 de octubre de 2016).



Figura 57. Bendición. Elaboración propia, 2016.

Los soportes del chimal (figura 58) son dos postes hechos de pino con apoyos de madera de mezquite sujetos a su base con sogas para dar mayor estabilidad⁴⁸⁴. Para levantarlo, el chimal se coloca de frente a los soportes. Éste se eleva “impulsado por una garrocha por medio de tracción con sogas, y contrapeso. En la parte superior del mástil [...] es recibido por tres o más personas que lo halan para sujetarlo a las vigas fijas al poste”. Además de su función simbólica, el alcohol con el que se rocía al chimal permite una mayor flexibilidad en las varas de carrillo evitando su ruptura⁴⁸⁵.

Durante y después del levantamiento del chimal se oyen las campanadas de la iglesia que, según don Edmundo, es una señal de agradecimiento a Dios. Los fuegos artificiales y el sonido de los tamborcillos anuncian el levantamiento de la ofrenda que esperará un año antes de ser renovada y colocada en el centro de la comunidad como símbolo de la devoción a Dios y a san Miguel arcángel.

⁴⁸⁴ El mezquite es un arbusto espinoso endémico de zonas desérticas y semidesérticas.

⁴⁸⁵ *Lugares de memoria*, 2010: 76-77.



Figura 58. Levantamiento. Elaboración propia, 2016.

D) *Los murales de las capillas.* Con base en la recurrencia e importancia que tiene el ángel en las pinturas de las capillas familiares, se puede situar a esta figura como la más destacada. Existen diferentes tipologías de ángeles presentes en los muros de las capillas de los otomíes. En los Luna se pueden observar ángeles turiferarios, músicos y militares; mientras que en la capilla de *Ndodo* Grande también se pueden ver ángeles pasionarios.

El ángel militar es representado por el arcángel Miguel que junto a Gabriel y Rafael componen el retablo pintado del muro testero de la capilla de los Luna (figura 59). Gracias a ciertos atributos se puede identificar a dos de los arcángeles plasmados en el muro. En lo que respecta a la tercera figura

carente de atributos, ésta fue identificada por don Anselmo Luna, responsable de la capilla de los Luna, como el arcángel Gabriel⁴⁸⁶.

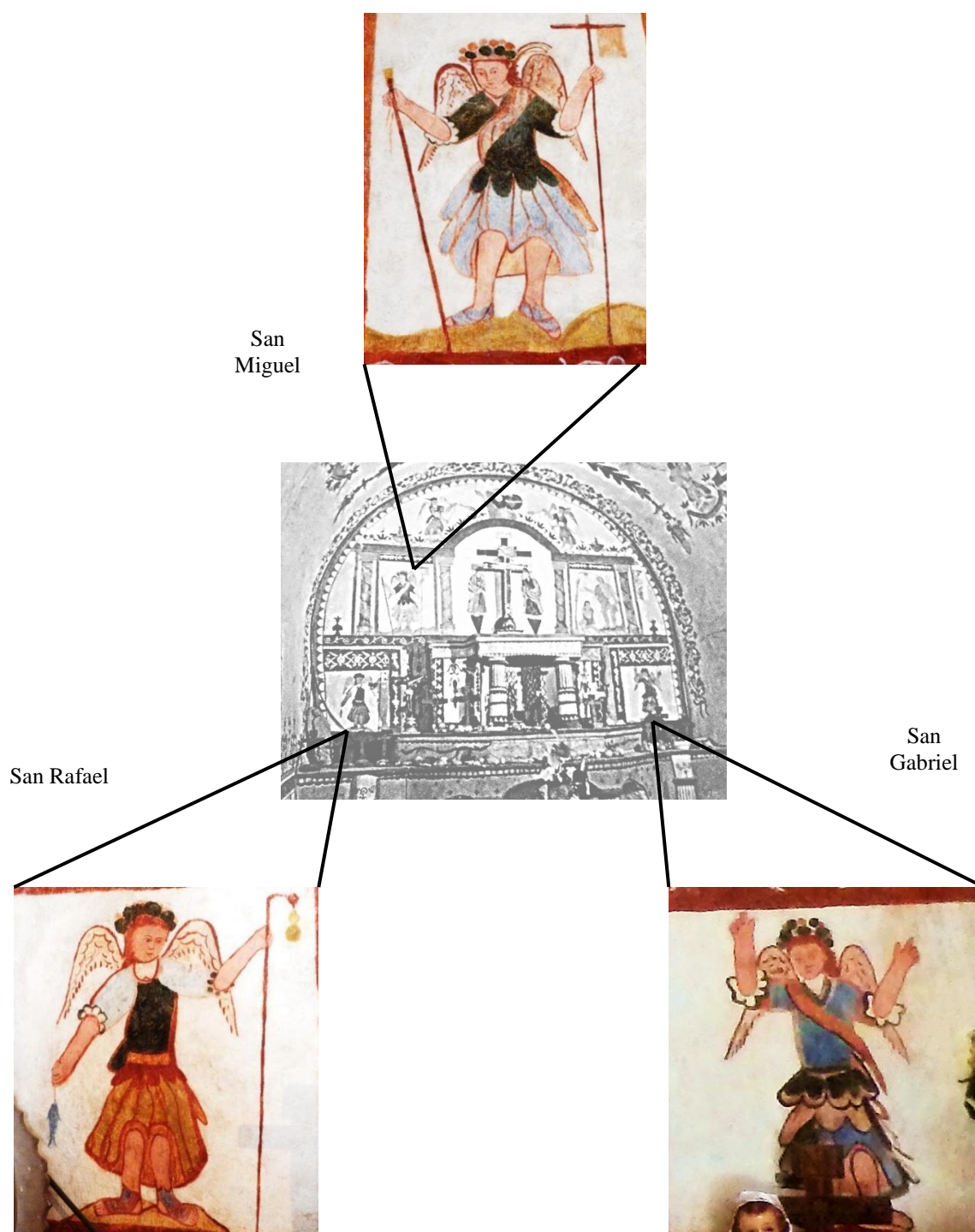


Figura 59. Arcángeles de la capilla de los Luna. Elaboración propia, 2016

⁴⁸⁶ Medina, 2014: 119 y 137.

En la iconografía tradicional del arcángel Miguel se distinguen algunos atributos presentes en la pintura mural de la capilla de los Luna. Ahí, se muestra un san Miguel vistiendo un traje militar, sosteniendo un estandarte y lo que parece ser una lanza, esto se deduce por la forma del atributo y su asociación con la lanza que es parte de su iconografía.

La pintura mural ha jugado un papel importante en las representaciones del teatro evangelizador traducidas actualmente en las danzas de San Miguel. Antes de la conquista española ya existía una importante relación entre teatro y pintura mural en el nuevo mundo. Dicho vínculo se vio modificado en algunas de sus formas y símbolos suplantando las deidades indígenas por imágenes cristianas⁴⁸⁷.

En San Miguel hay un testimonio gráfico de la danza de la conquista en las pinturas murales de la capilla de los Luna. Dos participantes identificados por la gente como un indígena y un español, se exponen en los muros laterales (figura 60). A pesar de ser reconocidos como danzantes, sólo los objetos que portan están vigentes en las danzas actualmente. El resto de su atavío no corresponde a la vestimenta utilizada hoy en día.



Figura 60. Las danzas en la pintura mural, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.

Otra representación del vínculo teatro-pintura son las escenas procesionales de la capilla de *Ndodo* Grande (figura 61). En San Miguel se realizan procesiones con la imagen del arcángel durante su fiesta patronal. La estatuilla recorre los diferentes barrios permaneciendo en algunas casas y capillas donde se realizan las velaciones. La reproducción pictórica de este ritual plasmada en la capilla de

⁴⁸⁷ Schuessler, 1994: 273.

Ndodo Grande puede compararse con la imagen del exvoto de San Juan Nepomuceno (figura 62) que muestra una escena procesional con imágenes de ángeles sostenidas por los integrantes.



Figura 61. Ángeles en procesión, capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2016.



Figura 62. Siglo XVIII, Procesoión de San Juan Nepomuceno, Banco Nacional de México. En: *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, Museo Nacional de Arte, México, 2000, p. 98. Imagen tomada de Mínguez et ál., 2012: 211.

Otra muestra pictórica del ceremonial festivo se puede encontrar en la capilla de San Diego en donde se observa una escena que se puede interpretar como una celebración real. En la pintura mural (figura 63) se observa una comitiva con carruajes en la que, aparentemente participan indígenas y españoles. Los ciervos de mayor tamaño pudieron ser pintados aleatoriamente en la escena sin formar parte de la misma.



Figura 63. Comitiva, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.

Como comparación, la celebración real de la jura de Carlos IV recuerda el esplendor de este tipo de festividad que reforzaban la figura del monarca que, aunque lejano estaba siempre presente para recordar la permanencia de la dinastía real en tierra americanas. Las juras se caracterizaban por desfiles en los que participaban los gobernantes que recorrían las calles de la ciudad hasta llegar a la plaza mayor en donde se encontraba el palacio de los virreyes y la iglesia principal⁴⁸⁸.

En la figura 64 se expone la celebración de la jura de Carlos IV en el que se identifican ciertos personajes como al cacique de la Villa de San Miguel el Grande, Bartolomé Hernández Ramírez; el señor gobernador, los tres reyes magos, Moctezuma, el rey Olindes y la Malinche, los reyes Costical, Curcutemo y Tecocom.

⁴⁸⁸ Mínguez et ál., 2012: vol. 2, pp. 49 y 51.



Figura 64. Proclamación de Don Carlos IV, dibujos en colores, de los festejos celebrados por D. Felipe Bartolomé Ramírez, cacique de la Villa de San Miguel el Grande. Imagen tomada del Archivo General de Indias, grupo documental Mapas y Planos México, 1791, núm. 434.

Aunque sutiles, las similitudes entre las dos imágenes muestran la influencia y propaganda de estas celebraciones más allá de los límites urbanos. La devoción a la Corona Española y su gobierno tendría que difundirse a los lugares más remotos de la Nueva España, incluyendo pequeños poblados de difícil acceso con ayuda de los misioneros que no sólo servían a Dios sino al rey elegido por mandato divino.

Las imágenes devocionales también se encuentran representadas en las pinturas murales de las capillas familiares. En el caso de san Felipe de Jesús, primer santo mexicano, podría hacerse una

comparación entre una pintura mural de la capilla de los Luna y una estampa de Joseph Martínez de Adame del año 1781⁴⁸⁹.

En América, el uso de la imprenta perduró hasta el barroco dando pie a la proliferación de estampas y libros que fungieron como modelo artístico en el Nuevo Mundo. La labor de conquista y evangelización fue más sencilla al utilizar materiales gráficos que sustentaran la ideología europea. El papel de la imagen impresa en la fiesta barroca fue de gran importancia debido al carácter impermanente de diferentes manifestaciones artísticas como la arquitectura efímera. La descripción de acontecimientos y lugares, apoyada con ilustraciones, permitió obtener un testimonio valioso de las festividades barrocas⁴⁹⁰.

Imágenes de culto plasmadas en libros llegaron a las manos de misioneros franciscanos que se encargaron de mostrarlas y difundirlas entre la población indígena. La figura de san Felipe de Jesús (figura 65) tomó mayor importancia al ser un santo de origen mexicano con el que la población pudo identificarse. De elaboración popular, la figura ubicada en la bóveda de la capilla de los Luna fue tomada de una representación más elaborada como la de Joseph Martínez de Adame (figura 66)



Figura 65. San Felipe de Jesús, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.

⁴⁸⁹ Mínguez et ál., 2012: vol. 2, pp. 270.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, 21.



Figura 66. Imagen devocional de san Felipe de Jesús. 1781 Martínez de Adame, Joseph, Sermón de San Felipe de Jesús, predicado el 5 de febrero de 1781. El día que se estrenó el nuevo oficio y misa concedida al glorioso santo por la Silla Apostólica, por el R. P. D. Joseph Martínez de Adame, celebrando el pontifical el Ilm. Sr. Dr. D. Alonso Núñez de Haro y Peralta. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, México. Biblioteca Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Imagen tomada de Mínguez et ál., 2012: 270.

6.4.5. La fiesta barroca y el teatro evangelizador

La fiesta barroca en América fue una representación adaptada de los festejos que en España se realizaron a partir de los siglos XVI y XVII⁴⁹¹. A pesar de la característica efímera de su arquitectura y decoración, la celebración se conservó en las ilustraciones de relaciones festivas⁴⁹². A pesar de las diferencias, la fiesta barroca puede tomarse como un referente en la comprensión de las fiestas rurales celebradas actualmente en San Miguel Tolimán.

La grandiosidad con la que se realizaban las celebraciones en plazas y calles de las ciudades americanas del siglo XVII obedecían a fines políticos y religiosos que reflejaban la fidelidad a la Monarquía y su iglesia. Las relaciones y programas festivos incluían ilustraciones que dejaron un legado gráfico de monumentos y celebraciones dedicados a la Corona cuya finalidad propagandística se reflejaba en acontecimientos como la entrada de los virreyes, exequias reales, aniversarios,

⁴⁹¹ Orozco, 1985: 1.

⁴⁹² Mínguez et ál., 2012: vol. 2, pp. 21.

matrimonios y onomásticos. Esta propaganda se traducía en jeroglíficos, poemas, esculturas y pinturas alusivas a la realeza plasmados en construcciones efímeras⁴⁹³.

¿Es posible que esta devoción monárquica llegara a un pequeño poblado en el semidesierto queretano escogiendo unas capillas indígenas como su morada permanente? La respuesta nos lleva a los muros de Don Bato donde se conservan símbolos reales como el águila bicéfala, el león y la corona española. La fuerte relación entre la Corona y la iglesia se refleja en el intento por difundir el poder virreinal a fin de ganar adeptos con los que se pudiera negociar el descontento y las condiciones desfavorables de los indígenas de la Nueva España.

Además de las pinturas murales, otro vestigio de la fiesta barroca se puede encontrar en la ofrenda del *chimal*, la cual comparte la misa característica efímera de la arquitectura hecha para las celebraciones barrocas. Su característica de obelisco podría relacionarlo con los monumentos conmemorativos frecuentes en la fiesta barroca. De origen egipcio, el obelisco se asociaba al culto solar. Fue introducido en Roma por el papa Sixto V en el siglo XVI. Esta tradición monumental fue llevada a América en el marco de celebraciones conmemorativas que, a través de los años, propiciaron su construcción no sólo temporal sino también permanente⁴⁹⁴. Un ejemplo de ello fue el obelisco de Puebla de los Ángeles (figura 67), ciudad en la que el gremio de plateros realizó la construcción de una estructura que se levantaría en 1763, dos años después de la jura de Carlos III a quien dedicarían el monumento⁴⁹⁵.

⁴⁹³ *Ibíd.*, 23.

⁴⁹⁴ Voionmaa, 2005: 34.

⁴⁹⁵ Mínguez, 1995: 104.

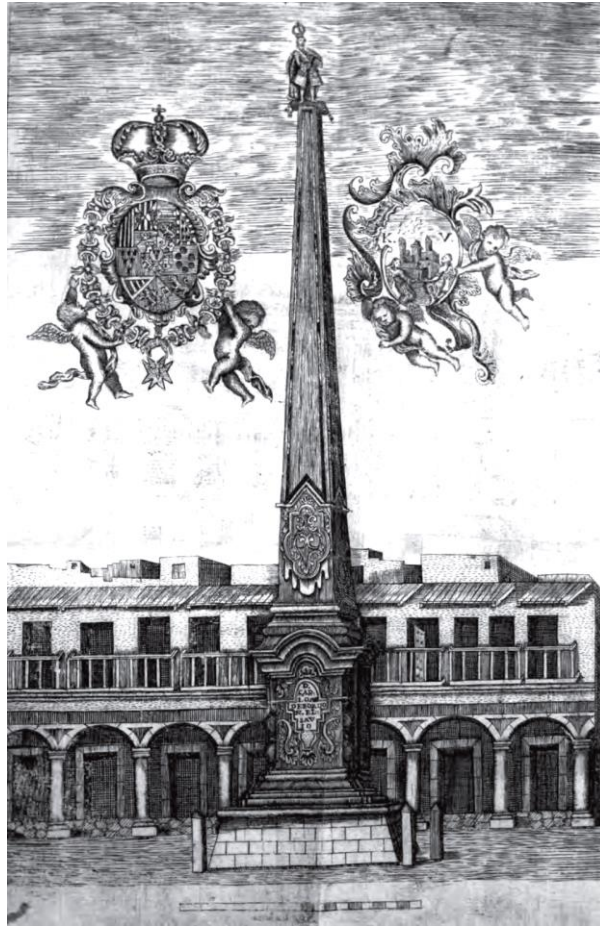


Figura 67. Obelisco que, en la ciudad de la Puebla de los Ángeles, celebrado la jura de nuestro Rey, y Sr. D. Carlos III Erigió el Nobilissimo, y Leal Gremio de sus Plateros, quienes en esta estampa lo dedican y consagran a su Magestad, por mano de su nobilissima Ciudad, impreso en el Real Colegio de San Ignacio, Puebla, 1763. Biblioteca del Centro de Estudios Históricos de México (Fundación Carso Condumex). Imagen tomada de Mínguez et ál., 2012: 233.

Dentro de las ceremonias religiosas que formaban parte de la fiesta barroca se encontraban las canonizaciones, beatificaciones y la celebración de Corpus. En este punto, el teatro evangelizador jugo un papel fundamental.

De origen franciscano⁴⁹⁶, el teatro evangelizador fue representado por los indígenas quienes, en su lengua, interpretaron pasajes del “Antiguo y Nuevo Testamento, vida de santos y leyendas sagradas”⁴⁹⁷. El objetivo de éste era acercar la fe a la población utilizando recursos como las lenguas

⁴⁹⁶ Según Othón Arróniz, la primera escenificación se dio en el año de 1533, algunos años después de la llegada de sus fundadores franciscanos. La influencia indígena se evidencia en la primera obra documentada cuya temática apocalíptica se representó en Santiago Tlatelolco. Una nueva interpretación tuvo lugar, años después, en la capilla de San José de los Naturales. Este género remplazaba la conmoción de la muerte con tintes cómicos propios del Nuevo Mundo (Schuessler, 1994: 276).

⁴⁹⁷ Schuessler, 1994: 271.

originarias y parte de la tradición dramática prehispánica⁴⁹⁸. Los espacios utilizados para las escenificaciones eran regularmente los patios de conventos o monasterios⁴⁹⁹.

Los franciscanos buscaron difundir una postura ideológica y política vinculada a la conquista y su repercusión en las colonias. Las representaciones de moros y cristianos traídas de España adoptaron un matiz local acoplándose a la situación del Nuevo Mundo y la colonización europea. Las adaptaciones de la lucha sólo cambiaban en el papel del grupo subyugado, que en este caso sería los indígenas. La teatralización de un acontecimiento histórico permitió modificar una realidad ofrecida a los naturales en la que los vencedores, ayudados por el único y verdadero Dios, tendrían más posibilidades de subsistir que aquellos que adoraban a dioses de piedra⁵⁰⁰.

Del siglo XVI a la actualidad, el teatro evangelizador sigue presente en diferentes danzas religiosas como las celebradas en San Miguel. La danza de la conquista, los concheros y chichimecas son una tradición que se reinventa con el paso de los años y a través de la participación de los pobladores, un ejemplo de como el teatro misional permeo en la conciencia e identidad del hombre novohispano dando pie a una fusión de creencias y costumbres practicadas en algunos pueblos indígenas de México.

6.4.6. Memoria e identidad en Tolimán

Parte de la identidad del pueblo de los otomíes de Tolimán se refuerza cada año a través de los rituales y ceremonias practicados en las diferentes celebraciones. La conciencia de ser un pueblo que interactúa por medio de relaciones de parentesco y cargos religiosos no sólo se vive en el día a día, sino que se consolida en la fiesta patronal. En la festividad, la carga ritual garantiza la pervivencia de creencias y tradiciones que sin la práctica periódica quedaría en el olvido. El rito mantiene la conciencia colectiva y los vínculos sociales entre las personas que lo practican y que forman parte de un grupo que conserva sus tradiciones⁵⁰¹.

El factor familiar ha facilitado la preservación de la memoria e identidad de los otomíes. Cada familia se encuentra unida a través de vínculos de sangre, pero también por medio de vínculos religiosos que mantienen unida a la población. La relación de parentesco, al enfocarse en un grupo más pequeño y estrecho, facilita la conservación de la memoria colectiva a pesar del papel que pudiesen jugar los recuerdos individuales que al final se fusionan con las prácticas periódicas del ritual⁵⁰².

⁴⁹⁸ Aracil, 2008: 221.

⁴⁹⁹ Schuessler, 1994: 271.

⁵⁰⁰ Aracil, 2008: 221.

⁵⁰¹ Durkheim, 2007: 350.

⁵⁰² Halbwachs, 2004: 30 y 54.

La escenificación del pasado permite mantener el recuerdo que, modificado paulatinamente por los años, va sumando características ideológicas de cada grupo y cada época. Es decir, que la memoria no permanece inmóvil, cambia de acuerdo a la percepción de los individuos. A diferencia de la historia escrita, la memoria refleja el cambio en la dinámica social de un grupo, en sus ideas, necesidades y en la forma en la que interactúan entre ellos y con su entorno.

En San Miguel, un acontecimiento tan importante como la conquista fue expuesto por los misioneros a través del teatro evangelizador que, desde sus primeras manifestaciones, desembocó en danzas donde se observa la victoria del cristianismo sobre la religión de los indígenas que, a pesar de su aparente derrota, pervive en el sincretismo vigente en la actualidad.

La fiesta a san Miguel no sólo refuerza el culto al arcángel, sino que recuerda a los pobladores una parte de su historia que les permite recordar sus orígenes como pueblo de los otomí-chichimecas. La identificación de los pobladores con símbolos como el chimal o lugares como las montañas, deja ver la parte indígena que ha sobrevivido a la educación cristiana centrada en la imagen del arcángel Miguel y elementos presentes en las capillas familiares.

Cabe señalar nuevamente el papel de la ritualidad en la conservación de esta memoria colectiva. Si las ceremonias no fuesen transmitidas de padres a hijos, la memoria se perdería en recuerdos individuales. El ritual engloba la memoria en un acto único que, aunque sujeto a la interpretación individual, conforma un recuerdo colectivo producto del vínculo e identificación de los miembros que comparte una identidad

6.5. Descripción de las capillas⁵⁰³

En el siguiente apartado se describirán los aspectos arquitectónicos de las capillas familiares y las características de sus pinturas murales. Parte de la información expuesta se ha tomado del *Inventario de las Capillas familiares otomí-chichimecas*, con el fin de precisar los datos expuestos a continuación. Cabe mencionar, que el *Inventario* de 2009 ha sido el último estudio relacionado con la arquitectura de las capillas.

En esta tesis, los oratorios analizados están distribuidos en los barrios Centro y García. En el siguiente plano, tomado del *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles del Estado de Querétaro*, se puede ver la localización de las capillas dentro de la comunidad (figura 68).

⁵⁰³ En parte de este apartado se expone información del *Inventario de las capillas familiares* y mi tesis de maestría con el fin de complementar la investigación abarcada en esta tesis doctoral (Medina, 2014: 28, 51-55, 58, 87, 95-96, 105, 138-139/*Inventario*, vol. I, 2009: 49, 97, 100, 102-105 /*Inventario*, vol. II, 2009: 141-142, 153-154, 155-156, 211-214)

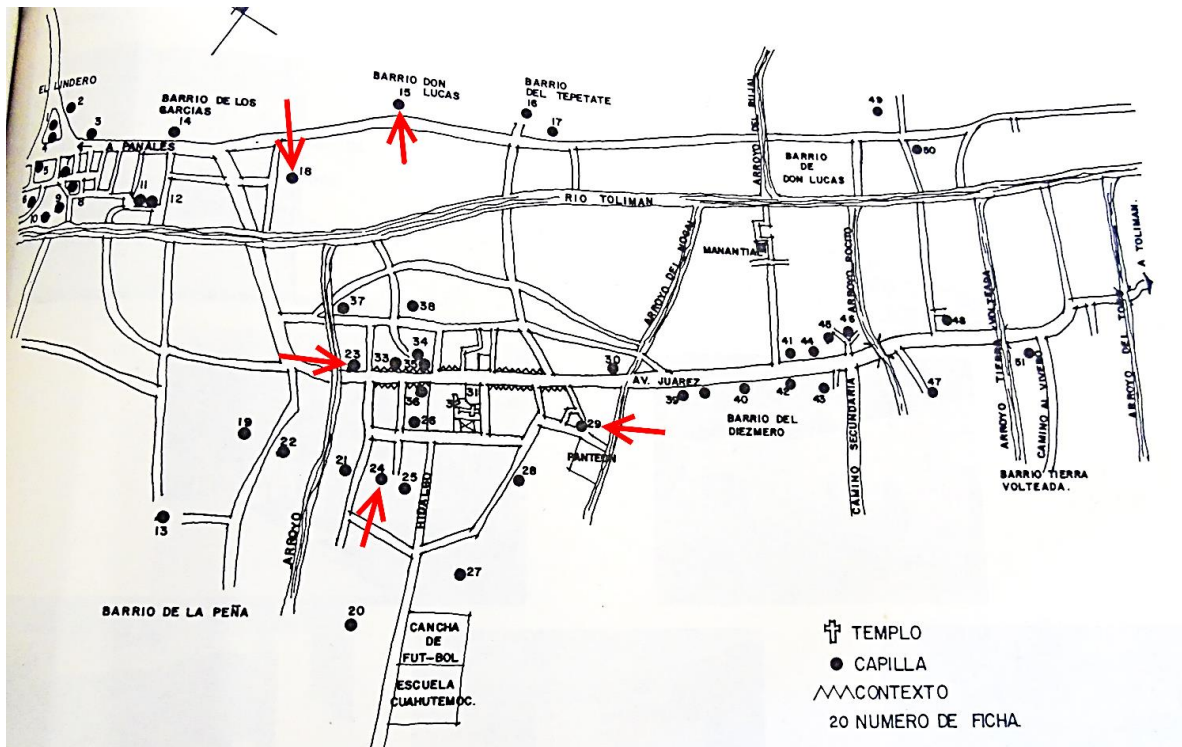


Figura 68. Ubicación de las capillas de San Miguel Tolimán. Imagen tomada del *Catálogo Nacional*, vol. 4, 1991:457.

La construcción de las capillas es generalmente en sentido oriente-poniente⁵⁰⁴. De acuerdo a su arquitectura, estos espacios pueden clasificarse en los siguientes conjuntos⁵⁰⁵:

- Capilla, atrio, calvario principal y calvario fuera del atrio.
- Capilla y calvario principal.
- Capilla aislada.
- Conjunto de calvarios.
- Calvario aislado.

La capilla es de planta rectangular y una sola nave (figura 69). Se puede dividir en dos entre ejes y estas compuesta por una bóveda de arista o de cañón. De acuerdo a su organización espacial, las capillas pueden ser de acceso frontal o lateral formando un solo eje longitudinal entre el calvario, la entrada y la mesa de ofrendas. También pueden ser de dos ejes perpendiculares formados a partir de la composición de la capilla, la entrada y el calvario.

⁵⁰⁴ Utrilla et ál., 2012: 180.

⁵⁰⁵ *Lugares de memoria*, 2010: 91.

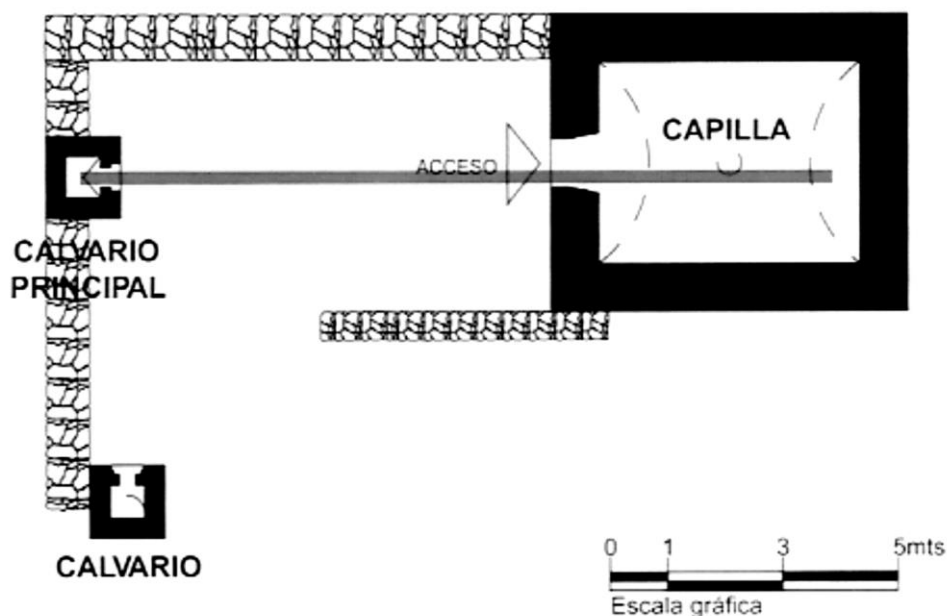


Figura 69. Esquema de composición. Imagen tomada de *Lugares de memoria*, 2010: 92.

El atrio de forma rectangular, se ubica siempre frente a la fachada del oratorio. Éste suele delimitarse con bardas de piedra o de madera. Los calvarios (figura 70) son espacios pequeños en donde se depositan cruces de madera u ofrendas mortuorias. Por su ubicación, se catalogan en calvarios principales y calvarios secundarios. La posición de estas ermitas frente a la entrada del oratorio simboliza el medio de comunicación directa entre los dos espacios sagrados⁵⁰⁶.

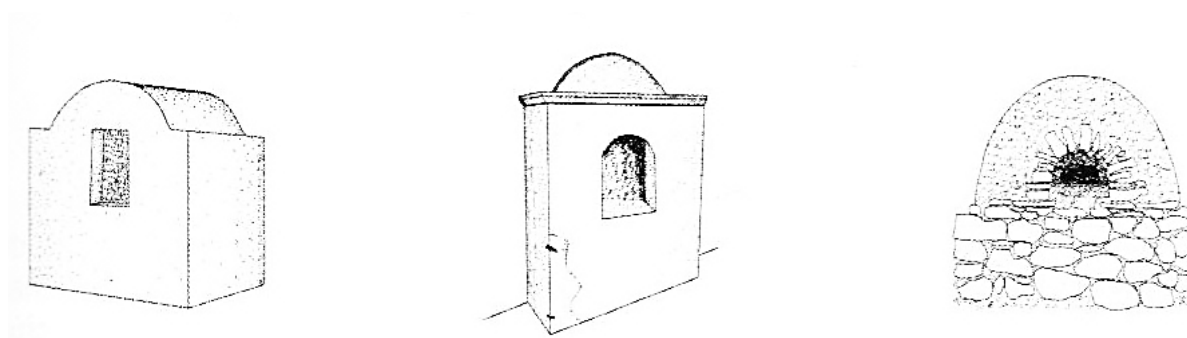


Figura 70. Tipos de calvarios. Imagen tomada del *Inventario*, vol. 1, 2009: 99.

⁵⁰⁶ *Lugares de memoria*, 2010: 93-94.

Los tipos de fachadas se dividen de acuerdo a su (figura 71):

1. Constructiva
2. Imafronte
3. Rectángulo
4. Acceso lateral

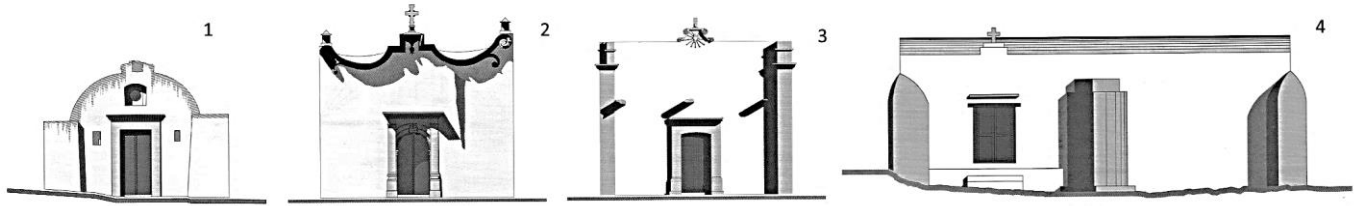


Figura 71. Tipos de fachadas. Imagen tomada del Inventario, vol. 1, 2009: 100.

La cubierta o bóveda (figura 72) es una característica que comparten los oratorios de la comunidad y sus alrededores. Ésta puede ser de cañón corrido o cañón de arista, con o sin linternilla, o de dos entre ejes. También puede estar compuesta por una cúpula.

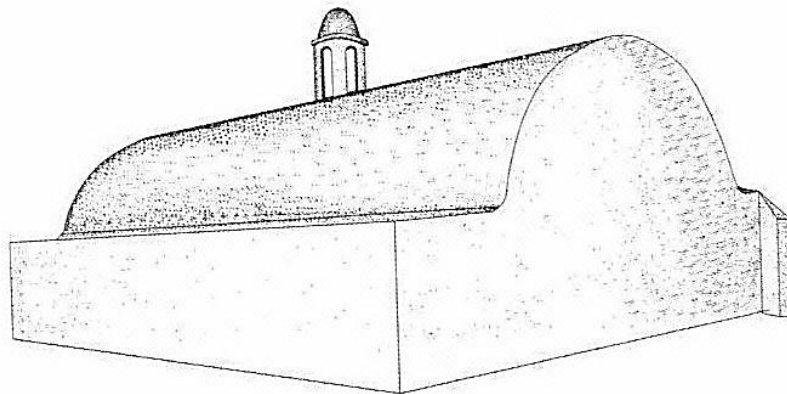


Figura 72. Cubierta. Imagen tomada del Inventario, vol. 1, 2009: 107.

Finalmente, la mesa de ofrendas que ocupa el lado trasversal del oratorio puede estar hecha de madera o mampostería compuesta por una base rectangular o escalonada. Estas estructuras de un metro promedio de altura, son de tipo corrido y están unidas a los muros transversales. La mesa también puede estar aislada partiendo de una base adosada al muro testero, o puede ser de tipo retablo al estar unida al él por medio de la pintura mural.

El material utilizado en su construcción varía dependiendo de la antigüedad y la familia propietaria. Algunas suelen usar piedra aglutinada con tierra, mientras que otros oratorios están hechos de piedra y ripio de tepetate con una mezcla de cal y arena⁵⁰⁷. La roca más utilizada para su construcción es la piedra caliza, lutita, arenisca y riolita.

En lo que respecta a la ornamenta, además de su pintura mural, las capillas también poseen relieves que indican la fecha en la que se comenzó a construir el oratorio, así como figuras amorfas y motivos florales. Igualmente se pueden observar en el intradós de la bóveda, platos de barro. Los vanos son otro elemento arquitectónico presente en la composición de las capillas familiares. Se pueden encontrar con enmarcamiento o sin él. Los rosetones hechos de cantera, son octagonales y sus trazos circulares forman figuras florales y geométricas.

6.5.1. *Los Luna*⁵⁰⁸

La capilla de los Luna se ubica en el barrio centro, en la calle Benito Juárez. Perteneció a una de las familias más notables de la localidad, la familia Luna de la que posiblemente surgieron algunos fundadores de San Miguel. Esta capilla juega un papel importante en las celebraciones religiosas locales y mantiene activa su función de espacio de culto⁵⁰⁹.

En general, el oratorio presenta un estado de conservación bueno. Su época de construcción data del siglo XIX. Su planta arquitectónica es rectangular dividida en dos tramos por un arco fajón. El complejo se compone de capilla, atrio y calvario (figura 73).

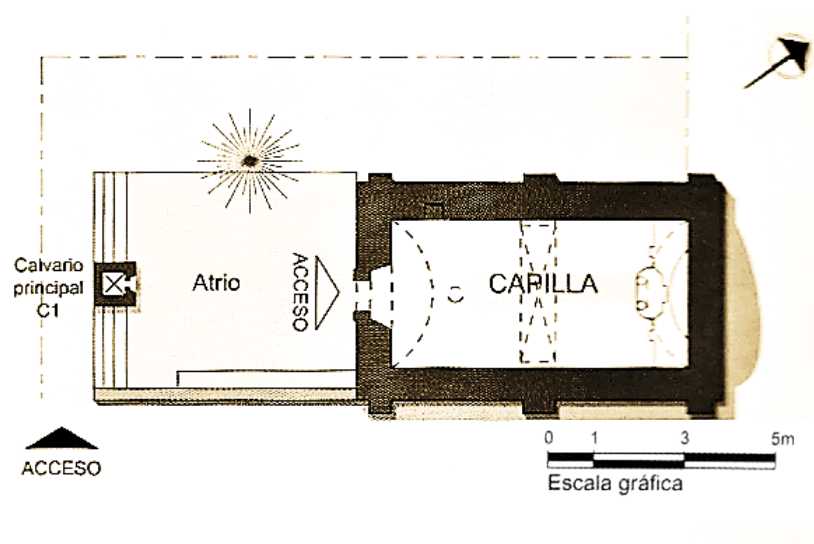


Figura 73. Croquis de planta, Capilla de los Luna. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 141.

⁵⁰⁷ Chemín, 1993: 89.

⁵⁰⁸ Para una mejor comprensión de las pinturas murales de este oratorio se recomienda consultar de la página 205 a la 221 del catálogo de pinturas murales de las capillas de los otomíes de esta tesis.

⁵⁰⁹ *Ibíd.*, 95.

Su fachada es de tipo constructiva con un aplanado blanco (figura 74). Los muros y soporte de las pinturas están hechos de mampostería de piedra, estos tienen un espesor de un metro.

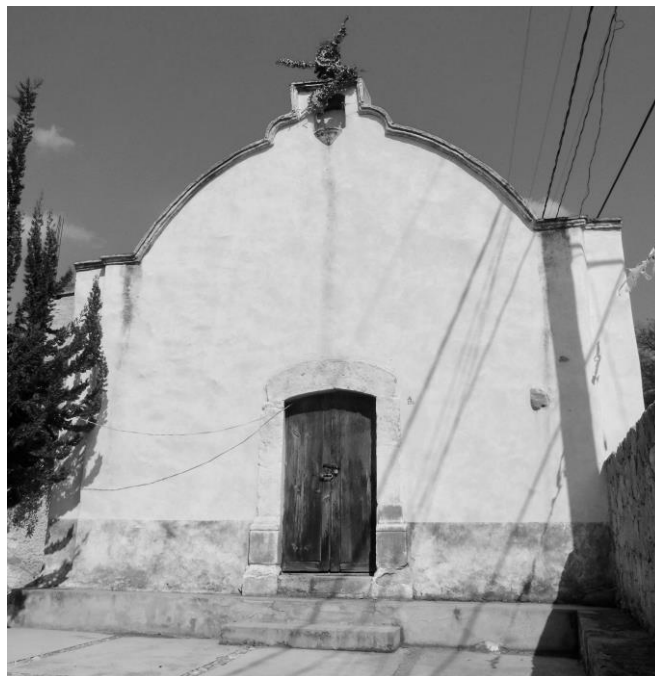


Figura 74. Fachada, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2017.

La cubierta (figura 75) también de mampostería, corresponde a la tipología de bóveda de cañón corrido y está coronada por una linternilla.



Figura 75. Bóveda, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2017.

De régimen de propiedad privado, la capilla posee como bienes muebles: diez cruces de ánimas de madera, dos crucifijos y tres imágenes de santos. Su mesa de ofrenda (figura 76) es de tipo retablo cuya base escalonada de tres cuerpos está compuesta de pilastras adosadas al muro, arcos, columnas y nichos.



Figura 76. Mesa de ofrenda, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.

Con base en restauraciones anteriores, la primera en 2005 y la segunda en 2007, la capilla de los Luna posee un antecedente de análisis y evaluación del estado de conservación, así como la utilización de ciertos materiales y la técnica empleada en la creación de sus pinturas.

Antes de la intervención, la capilla presentaba daños en su pintura mural como consecuencia de agentes de deterioro producto de la filtración en la bóveda. El agua que penetró en la cubierta provocó la propagación de humedad dañando el mortero y la pintura.

Otro agente de deterioro se atribuye a la intervención humana ya que, debido a su calidad de espacio religioso, el oratorio está sujeto a experimentar daño como producto del uso de objetos rituales como el incienso al que se le añade la falta de ventilación provocando un oscurecimiento en la pintura. También hay que recordar que la capilla de los Luna es una de las más importantes de la comunidad por lo que es bastante habitual su uso como espacio en el que se realizan frecuentemente ceremonias a las que asisten varios grupos de personas.

La técnica de restauración se hizo a través de la reintegración cromática como solución a la pérdida de pigmentos. Este procedimiento involucró la técnica de *trateggio rigattino* mediante la cual se aplicaron delgadas líneas paralelas y verticales de color en las lagunas cromáticas.

La jefa de restauración, Luz María Leal, señala que la técnica mural desarrollada en este oratorio fue mayoritariamente temple, el cual es muy parecido al temple utilizado en el siglo XVII. Esta técnica se extendió entre los indígenas por ser un procedimiento sencillo. Los pigmentos utilizados son de origen natural y uno de los aglutinantes fue la yema de huevo.

Las pinturas murales de este oratorio responden, casi en su totalidad, a una labor evangelizadora. Los retablos pintados, los pasajes bíblicos, las figuras de santos y arcángeles hacen de los Luna, la capilla con mayor contenido pictórico religioso.

En este punto es conveniente mencionar que la influencia de otros templos en la iconografía de los Luna ha sido evidente. La iglesia de San Pedro Tolimán presenta un retablo pintado (figura 77) cuya similitud con el retablo de la capilla de los Luna (figura 76) destaca la presencia de la figura más recurrente en todas las capillas, el ángel. Elementos como el sol y la luna se repiten en ambos espacios, así como la indumentaria de los ángeles y elementos arquitectónicos como columnas salomónicas y los nichos.



Figura 77. Retablo, iglesia de San Pedro, Tolimán. Elaboración propia, 2017.

Debido a la proximidad y a la influencia de San Pedro, cabecera del municipio al que pertenece San Miguel, es normal que existan ciertas similitudes entre los espacios sagrados de ambas comunidades, no hay que olvidar que San Miguel comenzó siendo un territorio alejado de San Pedro del cual formó parte en términos políticos y eclesiásticos. El peso del arte mural del templo principal de la región debió influir en las parroquias y capillas vecinas.

También cabe mencionar que los retablos pintados en la capilla de los Luna y el templo de San Francisco en Tolimán tienen una notable influencia barroca que se puede comparar con la traza del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla (figura 78). Aunque más elaborado, ambos casos presentan las mismas características. Pisos y calles decorados con columnas salomónicas, un ático que corona la estructura y motivos florales.

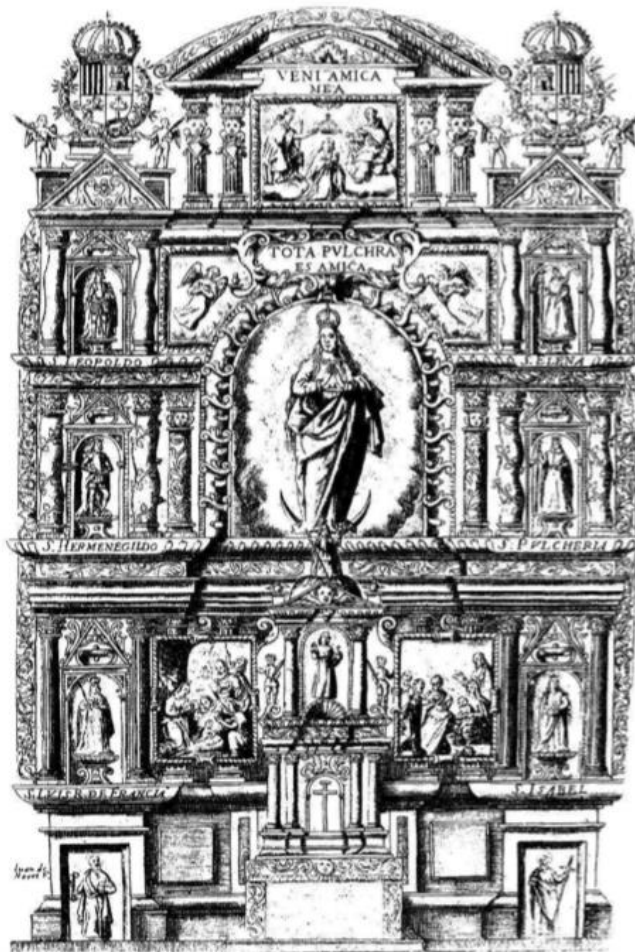


Figura 78. Retablo de los reyes de la catedral de Puebla. Grabado realizado por Juan de Noort, 1652. Destaca en él las columnas salomónicas, signo de carácter sagrado de la monarquía española. Imagen tomada de Galí, 2001: 381.

En cuanto a la narrativa de las escenas, ésta se identifica como cíclica mostrando eventos separados de una historia dentro de una secuencia donde se repite la imagen del protagonista, en este caso Jesús⁵¹⁰. Como ejemplo, vemos la escena del nacimiento (figura 79) representada según la percepción del autor local, agregando elementos y reinterpretando. La diferencia de proporción de la figura de Jesús con respecto a las otras se centra en la importancia de ésta dentro de la escena. El recién nacido es representado del mismo tamaño que los demás personajes debido a su importancia en el relato y la pintura. Hay que mencionar que la figura humana ha sido expuesta por el autor, de una manera sencilla. No existe mayor destreza en el tratamiento de ciertas partes corporales como en el caso de las manos, los pies y los ojos⁵¹¹. Sin embargo, es más probable que la representación corporal en la pintura mural de los Luna obedezca a un sencillo manejo de las formas humanas.

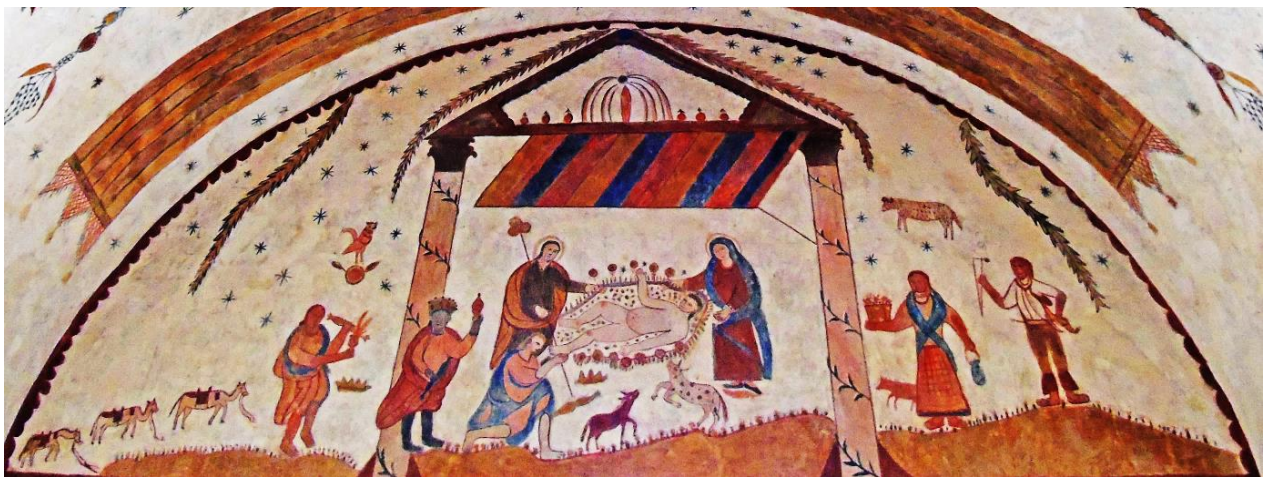


Figura 79. Nacimiento de Jesús, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.

Otra escena es el viaje de José y María a Belén, y el bautizo de Jesús. Estos tres pasajes, distribuidos en diferentes partes de la capilla, denotan la utilización de biblias con grabados europeos que el autor asoció con elementos que le eran familiares. Por ejemplo, lo que parecen ser camellos (parte inferior izquierda de la escena del Nacimiento) comparten más similitudes con caballos⁵¹². El resto de los animales poseen características de diversas especies que al unirse producen un animal posiblemente de granja como vacas, cabras y borregos.

Por su parte, la indumentaria y atributos de los pastores puede ser reflejo de los oficios y actividades que realizan los habitantes de la zona⁵¹³. A finales del siglo XVII, la actividad agrícola y ganadera de la región estuvo dominada por grandes propietarios de haciendas como la del Zamorano

⁵¹⁰ Castiñeiras, 1998: 58.

⁵¹¹ Reyes-Valerio, 2000: 395.

⁵¹² Chemín, 1993: 98.

⁵¹³ Ídem.

y Juchitlán. La posesión del ganado menor estaba en manos indígenas, mientras que el ganado mayor era propiedad de los españoles asentados en la región.

Se había mencionado ya sobre una escasa práctica agrícola en la región debido a las condiciones desfavorables del semidesierto. A pesar de esto, en la figura 80 se puede observar una parcela y encima de ésta un buey, animal utilizado en el arado de la tierra. Si se compara la pintura con uno de los fragmentos del código Huamantla (figura 81) se puede ver una similitud con la forma en que los indígenas representaban la tierra en los códices. La planidad son características que comparten ambas figuras en las que el significado es más importante que la forma.



Figura 80. Representación de a tierra, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.



Figura 81. Fragmento del código Huamantla. Imagen anónima, 1500-1699. Biblioteca Digital Mexicana del Instituto Nacional de Antropología e Historia (http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=20, acceso: 22 de agosto de 2016).

La manera simple de plasmar elementos de la vida cotidiana fue obra de los autores de las pinturas que también formaron parte de la comunidad y compartieron sus costumbres y tradiciones reflejadas en figuras como los miembros de las danzas de San Miguel. Estas dos pinturas, al igual que la imagen del ángel con parcela, también comparten características rituales del mundo prehispánico que siguen vigente en la actualidad. El danzante (figura 82) de la capilla de los Luna porta los mismos atributos que la figura de la escena procesional en la pintura mural de un altar de la zona arqueológica de Tamuín⁵¹⁴.



Figura 82. Danzante español, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.

La escena de Tamuín (figura 83) muestra la procesión de sacerdotes o figuras mitológicas portando abanicos y sonajeras⁵¹⁵. Estos objetos son asociados, en Tolimán, al ritual de las danzas. El abanico y la sonajera de origen tolteca-mixteco forman parte del atuendo de los sacerdotes del mural de Tamuín⁵¹⁶, al igual que en el caso de los participantes de las danzas de San Miguel.

⁵¹⁴ Dicha zona arqueológica se localiza en la región de la Huasteca potosina.

⁵¹⁵ Carrillo, 1981: 16.

⁵¹⁶ Ídem.



Figura 83. Detalle de una pintura mural en un altar de Tamohi descubierto por Wilfrido Du Solier, Arqueología Mexicana. Imagen tomada de Zaragoza et ál., 2006 (<http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/tamohi-una-antigua-ciudad-huasteca>, acceso: 18 de octubre de 2017).

Otra figura de suma importancia plasmada en las pinturas de los Luna es la imagen del arcángel Miguel. Ésta se ubica en el retablo pintado del muro testero, junto al arcángel Rafael y Gabriel. La presencia de la figura de san Miguel arcángel denota cierta relevancia de la capilla de los Luna frente a las demás. Este oratorio debió ser, desde su origen, uno de los espacios de culto más importantes de la localidad, ya que posee en su iconografía mural la figura del santo patrono a quien se le venera periódicamente.

Otras figuras como la de san José, la Virgen María y San Felipe de Jesús también forman parte de la iconografía de esta capilla. Sin embargo, la imagen más numerosa en todos los oratorios es el ángel, al que se le puede ver decorando la bóveda junto a Dios Padre o como ángel músico indicando los cuatro puntos cardinales. Conviene destacar que, en la representación musical, algunos instrumentos son de origen europeo (la trompeta, laúd, violín, órgano) mientras que otros, como el tambor, tienen una connotación local. “La utilización del tambor se puede observar en los músicos que tocan en la fiesta de San Miguel”⁵¹⁷.

6.5.2. *San Diego*⁵¹⁸

La capilla de San Diego se localiza en el centro de la comunidad, en la calle Juventino Castro. Propiedad de la descendencia Granado, esta capilla es conocida también por su pintura mural. Su época de construcción data del siglo XIX y actualmente está en uso como capilla. Su planta arquitectónica es rectangular dividida en dos tramos por un arco fajón. Frente a la puerta de acceso se encuentra un

⁵¹⁷ Medina, 2014: 103-106.

⁵¹⁸ Para una mejor comprensión de las pinturas murales de este oratorio se recomienda consultar de la página 222 a la 234 del catálogo de pinturas murales de las capillas de los otomíes ubicado en el anexo 1 de esta tesis.

vano con cerramiento de arco escarzano y rosetón. El complejo se compone de capilla, atrio y dos calvarios (figura 84).

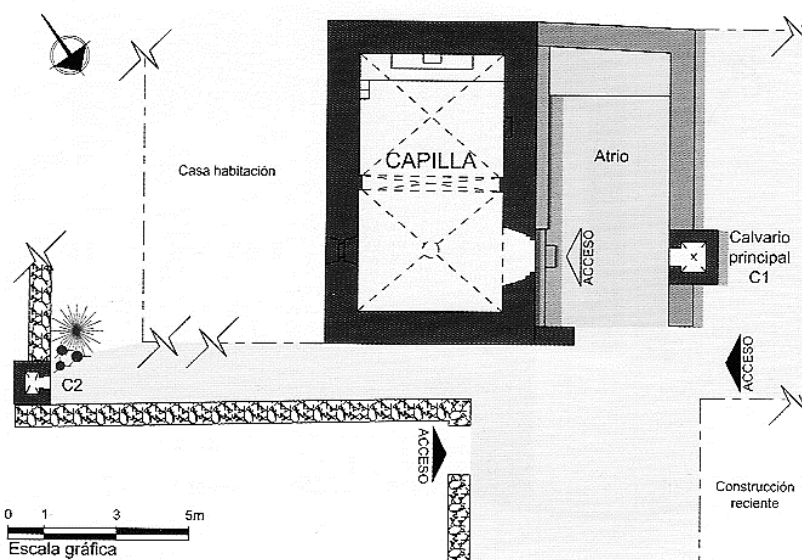


Figura 84. Croquis de planta, capilla de San Diego. Imagen tomada del *Inventario*, vol. 2, 2009: 155.

Su fachada es de acceso lateral con un aplanado blanco (figura 85). Los muros y soportes de mampostería de piedra tienen un espesor de noventa centímetros.



Figura 85. Fachada, capilla de San Diego, Elaboración propia, 2015.

La cubierta mampostería (figura 86), corresponde a la tipología de bóveda de arista y está coronada por una linternilla. El atrio se encuentra delimitado por una barda a la que está adosado el calvario. El oratorio presenta un estado de conservación regular a bueno, con una posible restauración en su fachada y cubiertas. El estado de los calvarios va de regular a malo con peligro de derrumbe en uno de estos.



Figura 86. Bóveda, capilla de San diego. Elaboración propia, 2018.

De régimen de propiedad privado, la capilla posee como bienes muebles: veintiún cruces de ánimas de madera, una cruz grande de madera y una cruz en relieve. Su mesa de ofrenda (figura 87) es de tipo corrido, de base rectangular y está unida a los muros transversales.



Figura 87. Mesa de ofrenda, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.

La técnica pictórica que se observa es temple. Su estado de conservación es regular. Visualmente, la capilla presenta problemas de humedad por capilaridad en la fachada; y por filtración en su bóveda. Aunque las pinturas más afectadas son las que se ubican en esta zona, el resto de los murales presenta un estado bueno de conservación. La humedad que presenta la bóveda puede solucionarse con la eliminación de sales y la reintegración cromática de su pintura, la cual presenta transparencias en algunas figuras.

Iconográficamente, la capilla de San Diego posee una riqueza simbólica expresada a través de una pintura que va de la escenificación de batallas y procesiones, hasta la representación de actividades y oficios locales, símbolos monárquicos y figuras mitológicas. La narrativa de sus pinturas corresponde a una representación cíclica en la que varios momentos de la historia de San Miguel aparecen en una sólo representación⁵¹⁹.

La siguiente escena muestra diferentes sucesos que podrían ser danzas festivas, cortejos o acontecimientos bélicos. La lucha entre insurgentes y conservadores puede estar representada en la figura 88 en donde se observan abanderados dirigiéndose a una iglesia versus la batalla entre dos bandos. Históricamente, en el siglo XIX la lucha insurgente estuvo temporalmente contenida por grupos de patriotas fieles a la Corona que, en San Miguel, estuvieron liderados en 1812 por el capitán Leonardo Bocanegra⁵²⁰. La presencia de varias iglesias en la pintura pudiera simbolizar otras localidades involucradas en los levantamientos.



Figura 88. Lucha independentista, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.

⁵¹⁹ Castiñeiras, 1998: 58.

⁵²⁰ *Aviso dirigido al Virrey*, 1812: vol. 334, exp. 21, f.174r-174v.

En contra parte, se puede observar otra escena que por sus características presenta una clara relación con las festividades reales que sobrevivieron gracias a su narración en crónicas eclesiásticas y relaciones festivas. La capilla de San Diego presenta escenas alusivas a la Monarquía como la presentada en la figura 89. En ésta se observa un carruaje relacionado con las fiestas reales novohispana.

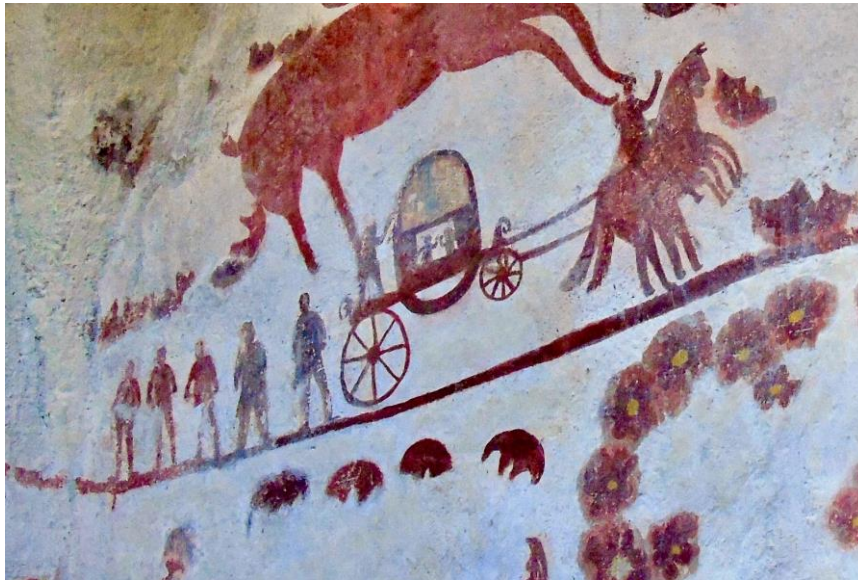


Figura 89. Carruajes, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.

A manera de comparación, la obra en acuarela que representa la Jura de Luis I celebrada por el gremio de plateros de la Ciudad de México (figura 90) muestra el desfile hecho en honor a este monarca. Aunque la similitud es escasa, es probable que un documento festivo llegara a San Miguel de manos de los franciscanos. La utilización de carrozas en las fiestas novohispanas fue común ya que el uso del coche estaba relacionado con el prestigio que enmarcaban las celebraciones públicas⁵²¹.

⁵²¹ Comunicación personal con Francisco Ollero Lobato, 20 de marzo de 2019.



Figura 90. Celebración que hizo el Illustre Arte de Platero a la Coronación de Nuestro Catholico Rey de las Españas. Imagen de Avilés, 1724. Extraída de la Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh.bne.es/bnsearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=gremio+de+plateros&showYearItems=&exact=on&extH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>).

Otras referencias reales se pueden ver en el segundo tramo de la bóveda, en la parte superior de la puerta de acceso. Ahí se localizan dos leones flanqueando un águila (figura 91), figura que se repite en el segundo tramo de la bóveda. Como se mencionó anteriormente, estas imágenes pudieron ser copiadas de relaciones festivas. La interpretación distante de la realidad obedece al desconocimiento de los autores indígenas sobre este tipo de especies animales, sin embargo, se puede ver la intención propagandística real en esta capilla.



Figura 91. Figuras reales, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.

En el repertorio pictórico de la capilla de San Diego también se pueden encontrar indicios de la vida y actividades que los pobladores de San Miguel pudieron desarrollar durante el siglo XIX. En la figura 93 se observa a un hombre trabajando en un telar. En la región del semidesierto el trabajo con fibras se ha considerado un arte popular. La lana y el ixtle son productos con los que se llegan a crear objetos de uso cotidiano como mantas y ropa⁵²². El mimbre y la vara son otros materiales usados en la confeccionan de artículos como canastas y muebles⁵²³.

En la escena correspondiente a la figura 92 se intuye un intercambio comercial debido al rol que juegan las figuras. Se observa un indígena ofreciendo lo que pudiera ser varas de mimbre a una figura que, por sus atributos, denota ser español. Es cierto que durante el siglo XIX la independencia de México comenzó a fraguarse, por lo que la representación de esta escena pudiese indicar reminiscencias de intercambios comerciales anteriores. Al igual que la ganadería, el curtir pieles y comercial con semillas fueron actividades desempeñadas por cierto grupo de indígenas pertenecientes a una élite.



Figura 92. Oficios y comercio, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.

Otra imagen a destacar la encontramos en el primer tramo de la bóveda donde se observan los rastros de una imagen lunar (figura 93). Este símbolo, difundido en el mundo prehispánico, se relaciona con el agua. El testimonio más sobresaliente que se tiene sobre el culto lunar en Teotihuacán es la pirámide de la Luna, en cuyo recinto se celebraban ceremonias dedicadas a la diosa del agua, Chalchiuhtlicue. La veneración a esta deidad acuática fue mayor en las zonas áridas y poco favorecidas

⁵²² Lugares de memoria, 2010: 110.

⁵²³ *Ibíd.*, 111.

por las lluvias⁵²⁴. La escasez de agua en algunas regiones provocó que la práctica ritual dedicada a las deidades acuáticas fuese una tradición periódica. En la zona semidesértica de San Miguel Tolimán se honra a la *xaha* o tortuga, deidad acuática a la que se le dedican danzas y ofrendas con el fin de obtener de ella el beneficio de las lluvias que garantizan la cosecha.



Figura 93. Figura lunar, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.

La sirena es otra figura presente en la capilla de San Diego (figura 94). En la literatura clásica, las sirenas eran descritas como híbridos, mitad humano mitad pez, que seducían a los navegantes con sus cantares para lograr comerlos. Debido a su connotación moral, la imagen migró al mundo cristiano donde adquirió un significado negativo relacionada con el vicio, la lujuria y lo demoniaco⁵²⁵.

La sirena en la capilla de San Diego no es más que el recuerdo del pecado que debe ser combatido a través de la fe y la devoción. Al ser un símbolo mitológico lejano a la cosmovisión de los otomíes, la sirena carece de un significado local resaltando su función de figura evangelizadora que representa el mal que deben evitar los creyentes.

⁵²⁴ Botta, 2004: 93.

⁵²⁵ Bilbao, 1997: 107.



Figura 94. Sirena, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.

6.5.3. *Ndodo Grande*⁵²⁶

El nombre de la capilla de *Ndodo Grande* ha sido traducido al español como “piedra grande”, aunque existe una mayor precisión en la definición que hace el lingüista Ewald Hekking quien señala que la palabra está compuesta por el sustantivo *ndo*, que significa animal macho u hombre macho; y el sustantivo *do*, que significa roca o piedra⁵²⁷.

La capilla se localiza en el centro de la comunidad, en el callejón Emiliano Zapata y es propiedad de la descendencia De Santiago. Su época de construcción data del siglo XVIII. Actualmente está en uso como capilla. Su planta arquitectónica es rectangular dividida en dos tramos por un arco fajón. El oratorio posee dos vanos, uno en el muro sureste de proporción cuadrada y estilo rosetón, y otro en el muro suroeste de motivos solares. El complejo se compone de capilla, atrio porticado y un calvario (figura 95).

⁵²⁶ Para una mejor comprensión de las pinturas murales de este oratorio se recomienda consultar de la página 235 a la 245 del catálogo de pinturas murales de las capillas de los otomíes ubicado en el anexo 1 de esta tesis.

⁵²⁷ Comunicación personal con Ewald Hekking, 10 de diciembre de 2014.

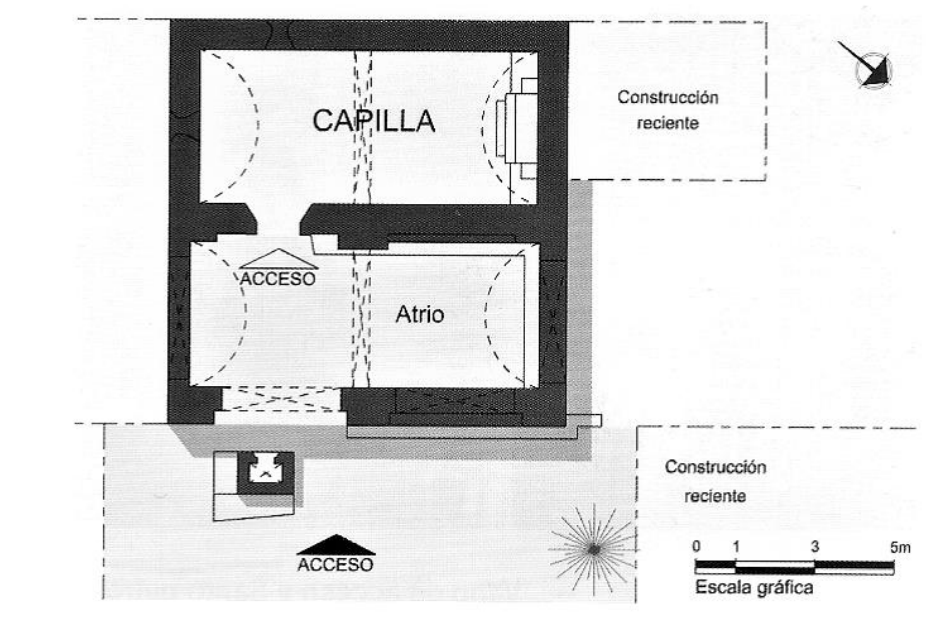


Figura 95. Croquis de planta, capilla de *Ndodo* Grande. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 153.

Su fachada es de acceso lateral con pórtico (figura 96). Los muros hechos de mampostería de piedra, tienen un espesor de setenta y seis centímetros.



Figura 96. Fachada, capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2015.

La cubierta (figura 97), también de mampostería, corresponde a la tipología de bóveda de cañón corrido. El oratorio presenta un estado de conservación bueno, aunque la cubierta tiene una pérdida de acabado y se observan filtraciones en el intradós, los muros y el calvario.



Figura 97. Bóveda, capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2018.

De régimen de propiedad privado, la capilla posee como bienes muebles: dos esculturas del Señor Santiago. Su mesa de ofrenda (figura 98) es de tipo corrido, adosada al muro testero y está compuesta de tres cuerpos.



Figura 98. Mesa de ofrenda, capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2016.

El soporte mural de esta capilla, como en el caso de las demás, está hecho de mampostería de piedra. La técnica pictórica es temple y el estado de conservación va de regular a bueno. Hay pérdida cromática en la cubierta y el intradós tiene problemas de humedad por filtración y capilaridad; la cara exterior de los muros presenta escurrimientos que han provocado el surgimiento de microflora y la pérdida de aplanados. También se presentan manchas de hollín en algunas de las pinturas.

El procedimiento de restauración se enfocaría en la limpieza y eliminación de microorganismos, y la consolidación y reintegración cromática en algunas secciones de la pintura, sobre todo en la bóveda y el muro testero.

La narrativa de las imágenes de *Ndodo* es evidente en las escenas procesionales. Su carácter cíclico se muestra en la representación de pasajes enfocados en la pasión de Cristo. El tema de la escena se puede corroborar con la inscripción: “es la pación”, escrita en el lado menor del oratorio. Además de esta frase, se pueden encontrar los nombres de algunos posibles miembros de la familia como “Hilarion de Satiago, Maria Rafela Jimene, Gudesio Luna”; además de la fecha: “1862 julio 30” (figura 99). Por la apariencia del pigmento azul, se percibe que las inscripciones son agregados históricos que reflejan una intervención tardía. Esto se observa también en el retoque pictórico de algunas figuras, que presentan el mismo color azul y, en algunos casos, anaranjado y amarillo.



Figura 99. Inscripciones, capilla de *Ndodo* Grande.

En cuanto a las escenas de procesión (figura 100), en las pinturas murales de *Ndodo* se observan algunos pasos como elementos a destacar. Las mayordomías en San Miguel representan un medio de integración a través del cual la población participa en la vida ritual de la comunidad. Existen varias mayordomías de las que se pueden mencionar tres como las más importantes: los cargueros, los danzantes y los *xitales*⁵²⁸.



Figura 100. Procesión y pasos, capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2015.

Los cargueros tienen como función cuidar la imagen de san Miguel arcángel lo que requiere de su participación en velaciones y procesiones⁵²⁹. A igual que las escenas de las pinturas en la capilla de *Ndodo*, en San Miguel se suele llevar la imagen del santo en un recorrido que abarca varias casas y capillas. Así mismo, las procesiones de semana santa, aunque más pequeñas, se realizan cada año en la comunidad junto con una representación de la pasión y muerte de Cristo⁵³⁰.

Las figuras de carácter cristiano también están presentes. Trazos sencillos y básicos muestran la presencia de algunos santos y vírgenes difícilmente identificables. También existe un número importante de ángeles, algunos de gran tamaño expuestos en la bóveda. Por sus características locales, estas imágenes obedecen al imaginario del autor.

Además de figuras religiosas, en la bóveda de la capilla de *Ndodo* también se pueden encontrar algunas especies de animales que, por sus características, se identifican como oriundos de la región: ardilla, tejón, coyote zorrillo, armadillo, liebre o conejo⁵³¹ (figura 101). También se observan animales domésticos (bovinos y equinos) utilizados en actividades como el comercio, la ganadería o agricultura

⁵²⁸ Chemín, 1993: 132.

⁵²⁹ Ibídem, 133.

⁵³⁰ Ibídem, 137.

⁵³¹ Fauna, 2015.

(figura 102). Por otro lado, resulta curioso la presencia de aves de tipo *pelicaniformes*, ya que la región de Tolimán no es habidad de esta especie.



Figura 101. Fauna local, capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2015.



Figura 102. Animal doméstico, capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2015.

Los reptiles que se pueden encontrar en la región son ranas, lagartijas, víboras de cascabel y tortugas. La serpiente es una especie presente en las pinturas de los otomíes, ya sea como animal dentro de una escena silvestre como en el caso de la capilla de *Ndodo*, o como símbolo dentro de un escudo o corona como en el caso de la capilla de Don Bato.

La imagen del venado (figura 103) es recurrente en la cosmovisión de ciertos pueblos del norte de México que, debido a su condición nómada, compartieron rasgos culturales con los grupos de recolectores-cazadores del estado de Querétaro donde habita el venado de cola blanca⁵³². Por otro lado, en el calendario azteca existe un día representado con la figura de un venado, ésta se encuentra asociada a *Camaxtli*, el dios de la caza, lo que sugiere la importancia del ciervo en la subsistencia del hombre prehispánico, ya sea como parte de su dieta o como proveedor en la fabricación de vestido o herramientas. También se destaca la importancia religiosa de este animal, ya que aún en la actualidad se le suele representar en danzas que componen los rituales de algunos pueblos indígenas como los *yaqui*, en el estado de Sonora⁵³³.



Figura 103. Venado, capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2015.

También es posible identificar algunas especies de flora en las pinturas murales de esta capilla. La región del semidesierto queretano acoge a un número importante de cactáceas grandes de tallos

⁵³² Flora y Fauna 2017

⁵³³ Téllez, 2004: 25.

aplanados o cilíndricos. La representación de nopales con flores y tunas (figura 104) se asocia a los arbustos espinosos presentes en la zona en donde también se pueden encontrar biznagas y maguey⁵³⁴.



Figura 104. Cactáceas en la capilla de *Ndodo* Grande. Elaboración propia, 2015.

6.5.4. *Don Bato*⁵³⁵

La capilla de Don Bato se localiza en el barrio de García, en el callejón Don Bato. Propiedad de la descendencia De Santiago, esta capilla es de las más antiguas de la comunidad. El oratorio se construyó para conmemorar la muerte de uno de los fundadores de San Miguel, Bartolomé Sánchez⁵³⁶.

Su época de construcción data del siglo XVIII. Actualmente está en uso como capilla. Su planta arquitectónica es rectangular dividida en dos tramos por un arco fajón. El complejo se compone de capilla, pórtico, atrio y tres calvarios (figura 105).

⁵³⁴ Información recabada de la observación en la investigación de campo, 5 de noviembre de 2016.

⁵³⁵ Para una mejor comprensión de las pinturas murales de este oratorio se recomienda consultar de la página 246 a la 253 del catálogo de pinturas murales de las capillas de los otomíes ubicado en el anexo 1 de esta tesis.

⁵³⁶ Chemín, 1993: 93.

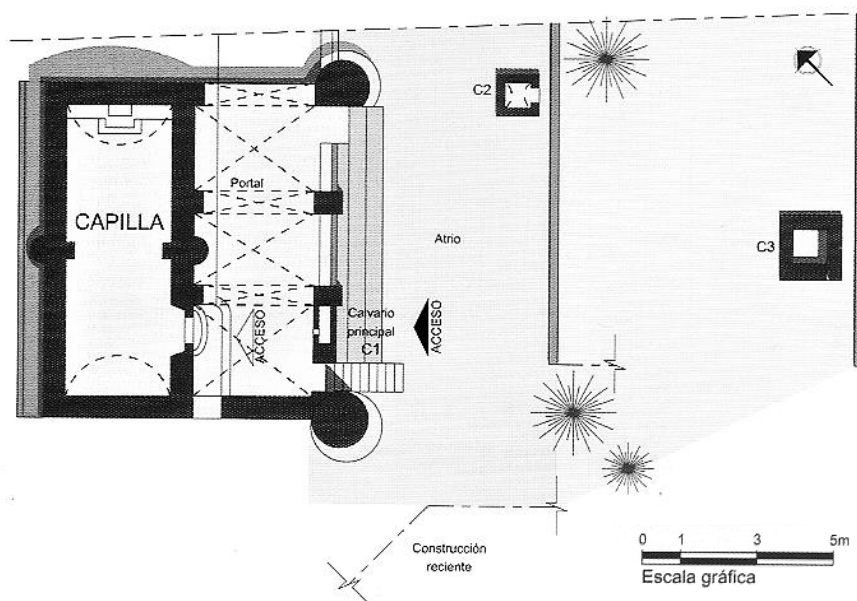


Figura 105. Croquis de planta, capilla de Don Bato. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 213.

Su fachada es de acceso lateral con pórtico (figura 106). Los muros hechos de mampostería de piedra, tienen un espesor de ochenta centímetros.



Figura 106. Fachada, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2017.

La cubierta (figura 107), también de mampostería, corresponde a la tipología de bóveda de cañón corrido con linternilla. El atrio está dividido en dos secciones en las que se distribuyen los calvarios. El oratorio presenta un estado de conservación bueno.



Figura 107. Bóveda, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2017.

De régimen de propiedad privado, la capilla posee como bienes muebles: las imágenes de Cristo Ecce Hommo, la Virgen con Niño, el apóstol Santiago, san Antonio, un Cristo crucificado y una cruz de madera. Su mesa de ofrenda (figura 108) es de tipo corrido compuesta de tres cuerpos escalonados.



Figura 108. Mesa de ofrenda, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.

Se calcula que la capilla de Don Bato fue construida a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX. Este oratorio se considera uno de los más antiguos e importantes de la comunidad⁵³⁷.

Su soporte mural es de mampostería de piedra y su técnica es temple. El estado de conservación de las pinturas es regular, siendo la figura del águila bicéfala, la menos dañada. Se presenta una pérdida cromática producto de la humedad por filtración, la cual ha provocado chorreos, erosión y lavado de la pintura mural. Las medidas de restauración se centran en una reintegración cromática por medio de la cual se puedan restaurar los pigmentos y devolver parte de su tonalidad original. También se ha observado que la pintura mural de esta capilla tiene secciones sin terminas que han sido contorneadas.

Iconográficamente, las pinturas de Don Bato son las obras más refinadas de todas las capillas abarcadas en este estudio. Se distingue una diferencia entre las pinturas murales de este oratorio destacando un grupo de figuras con una elaboración superior, por ejemplo, el águila bicéfala, los leones reales y parte de la decoración y arquitectura simulada. La Corona y parte de la decoración presentan características más populares lo que podría reflejar la intervención tardía en las pinturas murales de este oratorio.

Así mismo, no existe una narrativa en las imágenes, sino que se han encontrado símbolos aislados que se distribuyen en los muros y bóveda. La temática de las pinturas de este oratorio se centra

⁵³⁷ Chemín, 1993: 93-94.

en la monarquía española y la exposición de sus símbolos. Durante la edad media la figura del rey fue difundida por el clero con el fin de consolidar su poder y autoridad⁵³⁸. La presencia de símbolos monárquicos en una capilla rural pudo deberse a un intento propagandístico por parte del clero.

El águila bicéfala de los Austria (figura 109) representa uno de los símbolos heráldicos y militares de esta casa⁵³⁹. La imagen tiene sus orígenes en el año de 1508 con la incorporación del águila bicéfala en el escudo de Maximiliano I. En los años el águila monárquica estuvo asociada a la devoción que la dinastía Austria tenía por el sacramento de la eucaristía, este hecho explica la ubicación de la pintura en el primer tramo de la bóveda, coronando el altar⁵⁴⁰.



Figura 109. Águila bicéfala, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.

El león ha sido el símbolo de la Corona Española, su origen se remonta a los siglos XI y XII en el reino de León. El carácter real de esta figura ha provocado su asociación con el poder y dominio de las monarquías⁵⁴¹. Las figuras y escenas creadas por los autores de las pinturas de Don Bato pudieron ser copiadas de grabados aislados o de los frontispicios de libros religiosos.

El león (figura 110), al ser un animal desconocido para los otomíes de la época, sufrió modificaciones según la percepción del autor, quien reinterpreto esta figura de manera no naturalista tal y como se observaba en las imágenes de grabados o estampas.

⁵³⁸ Haro, 2014: 11.

⁵³⁹ Mínguez, 2004: 57 y 160.

⁵⁴⁰ Heredia, 1996: 189 y 193.

⁵⁴¹ Mínguez, 2004: 58.



Figura 110. Leones y esfera terráquea, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.

La importancia de la corona en el plano celestial refuerza su connotación sagrada y su origen divino. La representación de la realeza española, sobre todo en el caso de los Austria, fue immortalizada en el arte de la época en la que el retrato de los miembros de esta dinastía cobro gran importancia⁵⁴².

En el México virreinal, el monarca se llegaba a representar a través de sus atributos. La corona al igual que el escudo real, fueron imágenes presentes en el ámbito político, social y religioso novohispano. A partir de los movimientos de independencia se generó una apropiación progresiva de las imágenes que pasaron de representar a la monarquía española a ser parte de la concepción de símbolos propios de la nueva nación.

En la siguiente imagen (figura 111) se observa una representación de la Corona Española y un águila que descansa sobre una cactácea conocida en México con el nombre de nopal. Los elementos del ave y el nopal tienen una relación directa con escudo nacional mexicana originado en el siglo XIX. Los elementos patrióticos pudieron haber sido incluidos en el contexto religioso como parte de la iconografía que permitía la representación de santos y la adhesión de símbolos patrios que, en el siglo XVIII, se vuelven más comunes tanto en la pintura como en la escultura⁵⁴³.

⁵⁴² Revilla, 2012: 113, 281.

⁵⁴³ Rubial, 2004: 140.



Figura 111. Corona real y símbolos mexicanos, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.

6.5.5. *Los Reséndiz*⁵⁴⁴

Esta capilla se localiza en el barrio de García, en la calle Los Reséndiz. Propiedad de la familia Reséndiz, esta capilla es de las más antiguas de la comunidad⁵⁴⁵. Su época de construcción data del siglo XIX. Actualmente está en uso como capilla. Su planta arquitectónica es rectangular dividida en dos tramos por un arco fajón. El oratorio posee un vano con arco escarzano y rosetón en forma de estrella. El complejo se compone de capilla, atrio y dos calvarios (figura 112).

⁵⁴⁴ Para una mejor comprensión de las pinturas murales de este oratorio se recomienda consultar de la página 254 a la 263 del catálogo de pinturas murales de las capillas de los otomíes ubicado en el anexo 1 de esta tesis.

⁵⁴⁵ Chemín, 1993: 94.

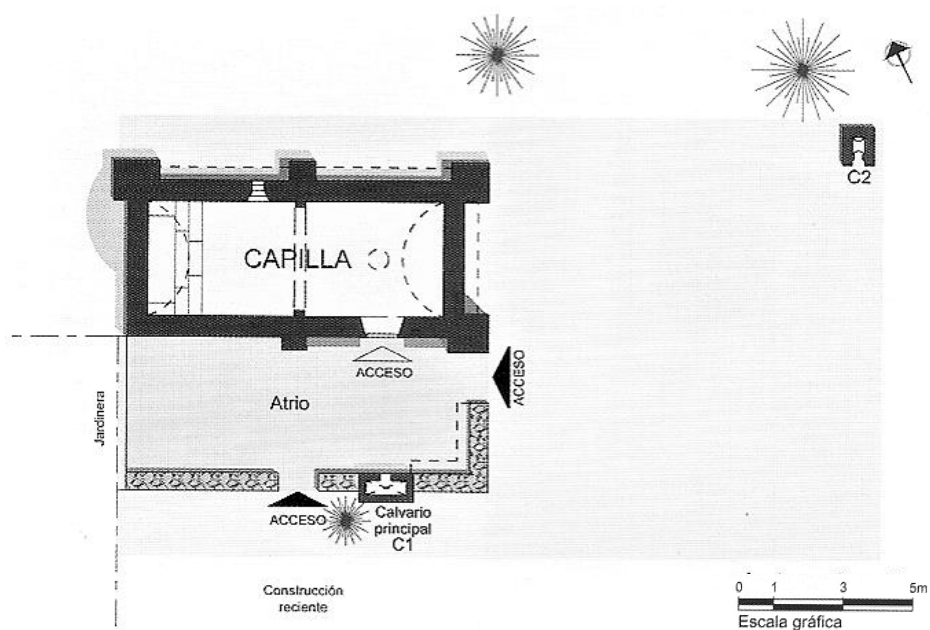


Figura 112. Croquis de planta, capilla de los Reséndiz. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 211.

En su fachada (figura 113) de acceso lateral se observan los contrafuertes que salen de la pared. Los muros hechos de mampostería de piedra, tienen un espesor de ochenta centímetros.

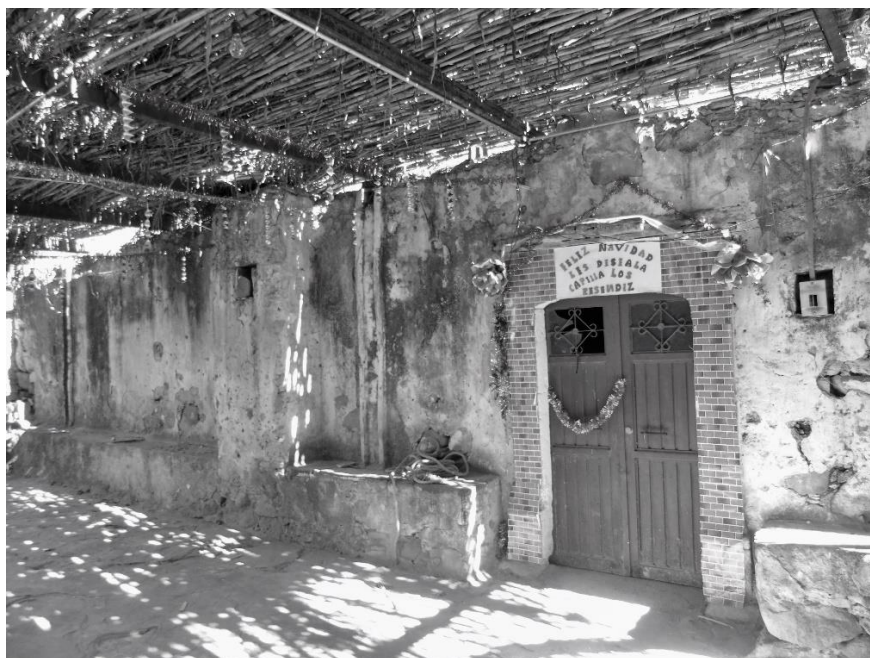


Figura 113. Fachada, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2018.

La cubierta, también de mampostería, corresponde a la tipología de bóveda de cañón corrido con linternilla (figura 114). El oratorio presenta un estado de conservación malo con deterioro estructural en muros y cubierta, además de filtraciones importantes que han dañado la pintura mural.



Figura 114. Bóveda, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2018.

De régimen de propiedad privado, la capilla posee como bienes muebles en uno de sus calvarios: dos cruces de ánimas y restos de una tercera. Su mesa de ofrenda (figura 115) es de tipo corrido, adosada al muro y compuesta de tres cuerpos escalonados.



Figura 115. Mesa de ofrendas, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.

Las pinturas murales de las capillas de los Reséndiz son las más afectadas debido al desgaste provocado por la naturaleza y el uso del recinto. Su soporte de mampostería de piedra y su técnica al temple muestran unos murales apenas perceptibles. Su mal estado de conservación ha sido causado por la intervención del hombre, la humedad (filtración y condensación), microorganismos, hollín y fauna viviendo en el interior de la capilla. Las medidas de conservación deben incluir una consolidación de su pintura mural, su soporte y su estructura arquitectónica ya que se observan pérdidas y cuarteaduras en los muros y bóveda. A nivel pictórico, la limpieza, la eliminación de microorganismo, la consolidación y la reintegración cromática, son necesarios.

El estado de la capilla ha dificultado el estudio de su pintura mural, sin embargo, algunas figuras están aún visibles. La temática pictórica de Los Reséndiz es mayoritariamente religiosa resaltando las imágenes de vírgenes santos, iglesias y músicos. Una de estas figuras podría ser la Virgen de Guadalupe (116) la cual está acompañada de un músico, imagen recurrente en casi todas las capillas.



Figura 116. Virgen de Guadalupe, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2015.

Los orígenes de la imagen guadalupana nos llevan a Alemania y a los Países Bajos con el modelo *mulier amicta sole* que al español se traduce como: la mujer rodeada por el sol⁵⁴⁶. Sus aspectos iconográficos surgen de la descripción apocalíptica de la mujer celestial hecha por san Juan: “la luna creciente bajo sus pies, los rayos del sol en forma de mandorla que rodean su cuerpo y la corona de

⁵⁴⁶ Von Wobeser cita a Vetter, 2015: 178.

doce estrellas sobre su cabeza”⁵⁴⁷. Las modificaciones que ha sufrido esta imagen se relacionan con las características específicas de ciertas figuras marianas con las que se le ha asociado⁵⁴⁸. La virgen de la capilla de los Reséndiz puede identificarse como la guadalupana debido a los rayos solares que dan contorno a su silueta.

La virgen vuelve a repetirse en esta capilla con lo que parece ser el pasaje bíblico de la anunciación de María, donde se puede observar también al arcángel Gabriel (117). Aunque el estado de la pintura es muy malo, se puede llegar a percibir la escena e identificarla como tal.

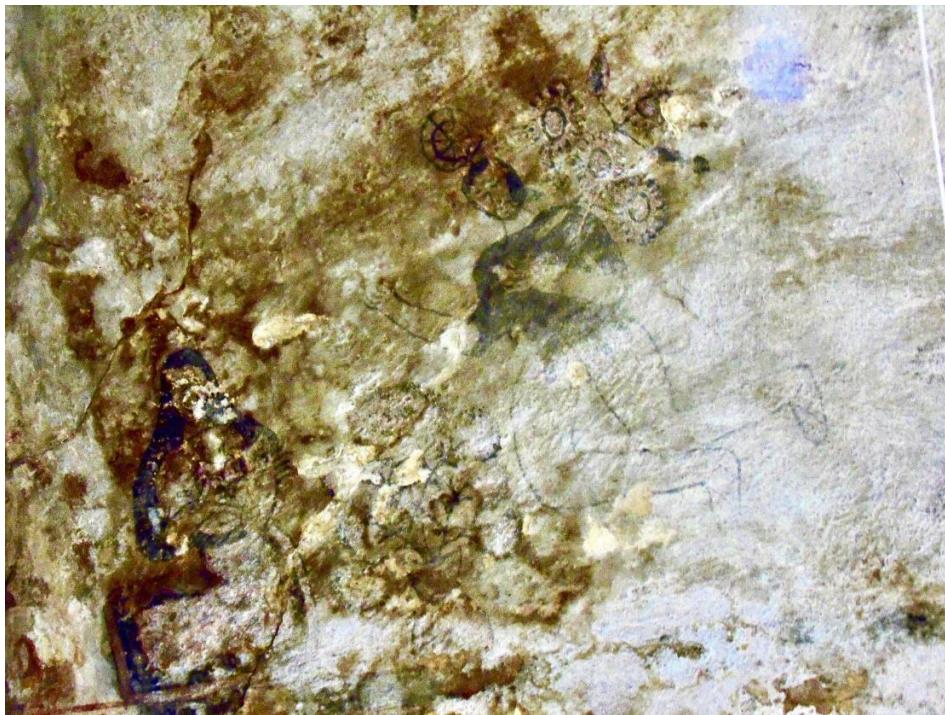


Figura 117. Anunciación de María, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.

Hay que resaltar que en esta capilla se han identificado varias figuras humanas con ofrendas e incensarios (figura 118). Estas imágenes retratan la importancia del ritual dentro de la vida comunitaria de San Miguel. Las capillas son un espacio de culto donde frecuentemente se realizan ceremonias y se depositan ofrendas en honor a Dios, la Virgen María, San Miguel y otras imágenes devocionales. También se venera a los familiares fallecidos colocando cruces, objetos personales y fotografías.

La pintura de la ofrenda podría estar relacionada con algunos objetos rituales confeccionados para la fiesta patronal de San Miguel. Durante las celebraciones se realiza el encuentro de ofrendas compuestas por una palangana, una vela, doce vasos y maíz. Los vasos se llenan con chocolate y se le

⁵⁴⁷ Von Wobeser, 2015: 179.

⁵⁴⁸ *Ibíd*em: 180.

coloca un pedazo pan en la parte superior. Estas ofrendas se pueden utilizar también el día de muertos o en las velaciones⁵⁴⁹.



Figura 118. Mujer con ofrenda, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.

Además de las ofrendas, en la pintura de los Reséndiz también se pueden identificar otros rasgos culturales como la vestimenta regional de figuras femeninas y masculinas. Nuevamente al igual que en la capilla de los Luna, aparece el *quesquémetl* que consiste en una especie de poncho bordado y utilizado por las mujeres otomíes, sobre todo en regiones como la de Amealco.

Otro elemento local, presente en las pinturas de todas las capillas son los animales que, en la mayoría de los casos, corresponden a especies de la zona. En los Reséndiz se identifican algunos animales de forma aislada o como parte de una escena. Suelen acompañar a figuras humanas, en ocasiones, como parte de la representación de un oficio o actividad.

La figura de los ángeles y músicos es recurrente en esta capilla. En el segundo tramo de la bóveda se puede observar una serie de músicos (figura 119) que representan una de las escenas mejor conservadas de todo el oratorio. Sin mucha narrativa, las figuras suelen estar aisladas o en pequeños grupos. En este caso se ve un conjunto de personas tocando instrumentos musicales que también tiene una relación con el ceremonial de la comunidad. Como se ha venido diciendo, la música está presente siempre en las fiestas y celebraciones de San Miguel.

⁵⁴⁹ Comunicación personal con la señora Don Diego Peña, 15 de octubre de 2016.



Figura 119. Músicos, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.

6.6. Estadística de temas y figuras

Se puede descubrir la trascendencia de los murales de las capillas de los otomíes a través de un reconocimiento de ciertas figuras dentro de una escena o como parte de un tema. El reconocimiento de algún suceso en el pasado puede llegar a identificarse por medio de imágenes con las que se asocian algunos eventos vividos en la localidad. La estadística de las imágenes añadirá más información a las fuentes escritas existentes, reforzando la importancia del documento iconográfico frente al documento escrito como complemento en la reconstrucción de la historia y cultura de los otomíes de la región⁵⁵⁰.

A continuación, se identificarán las figuras, escenas y motivos de cada una de las capillas con el fin de identificar los elementos más recurrentes dentro su iconografía.

⁵⁵⁰ Azcárate, 2001: 64-65.

Capilla de los Luna (figura 120)

Figura	Escena	Motivo	Frecuencia y ubicación dentro de la capilla
Ángel			2 ángeles turiferarios en el muro testero (ático del retablo). 12 ángeles músicos en el primer tramo de la bóveda. 4 en el segundo tramo de la bóveda. 2 en el lado menor (dentro de un pequeño nicho pintado).
Virgen María			1 en el muro testero (calle central, segundo piso del retablo).
San José			1 en el muro testero (calle central, segundo piso del retablo).
Cruz			1 en el muro testero (calle central, segundo piso del retablo).
	Bautismo de Jesús		1 en el muro testero (calle lateral derecha, segundo piso del retablo).
Arcángeles Miguel, Rafael, Gabriel			1 en el muro testero (calles laterales izquierda y derecha segundo y primer piso del retablo).
		Motivos florales	En bóveda y muros.
	Nacimiento de Jesús		1 en el lado menor.
		Óculo decorado	1 en el segundo tramo de la bóveda.
Luna			1 en el segundo tramo de la bóveda (junto al óculo).
Sol			1 en el primer tramo de la bóveda).
	Viaje de María y José a Belén		1 en el lado mayor, primer tramo.
	Ángel y parcela		1 en el lado mayor, primer tramo.
Danzante español			1 en el lado mayor, segundo tramo
Danzante indígena			1 en el lado mayor, segundo tramo.
San Felipe de Jesús			1 en el segundo tramo de la bóveda.
	Asunción de María		1 en el segundo tramo de la bóveda.
		Arquitectura decorativa simulada	En bóveda y muros.

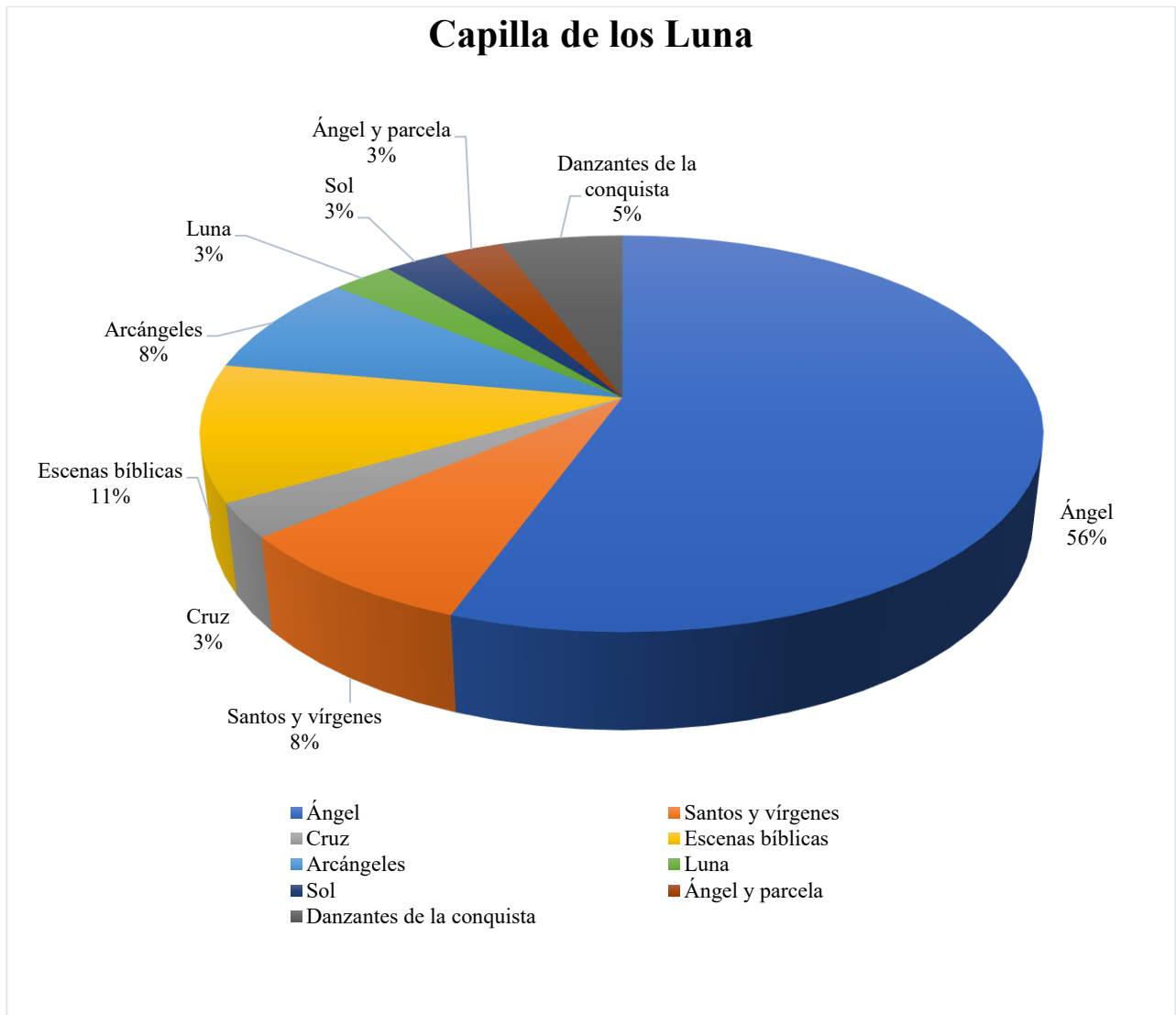


Figura 120. Estadística de imágenes, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2018.

De todos los oratorios, la capilla de los Luna es el más conocida por la gente gracias a su temática cristiana. El predominio de imágenes angélicas nos recuerda que poseen en su interior las representaciones de tres de los arcángeles incluyendo al patrono del pueblo, san Miguel. Así mismo, en la víspera de su celebración, la capilla recibe la imagen del patrono.

El resto de las imágenes tienen la misma temática cristiana relacionada con algunas escenas bíblicas y los protagonistas que participan en las danzas realizadas en honor al arcángel Miguel. También hay que resaltar que la capilla de los Luna es la única con un retablo pintado unido a la mesa de ofrendas en el muro testero. Éste muestra ciertas similitudes con el retablo pintado de la iglesia de San Pedro, cabecera municipal de la región.

Capilla de San Diego (figura 121)

Figura	Escena	Motivo	Frecuencia y ubicación dentro de la capilla
Cruz			1 en el muro testero. 1 en el lado menor.
		Motivos florales	En bóveda y muros.
		Arquitectura decorativa simulada	En bóveda y muros.
	Caballeros e iglesia		2 en el lado mayor, primer tramo.
Iglesia aislada			6 en el lado mayor, primer tramo. 1 en el lado mayor, segundo tramo. 1 en el lado menor.
Árbol			4 en el lado mayor, primer tramo. Se observa un repinte sobre uno de los árboles.
		Motivos de aves	En el lado mayor, primer tramo.
	Batalla e iglesia		1 lado mayor, primer tramo.
sirena			1 en el lado mayor, segundo tramo.
Ciervo			2 en el lado mayor, segundo tramo.
	Comitiva y carruajes		2 en el lado mayor, segundo tramo.
Figura humana			2 en el arco fajón. 4 en el segundo tramo de la bóveda.
	Escena de telares y comercio		1 en el lado menor.
Ángel			2 en el lado menor. 4 en el primer tramo de la bóveda.
Casa			4 en el lado menor.
		Óculo decorado	En el segundo tramo de la bóveda.
	Músicos		1 un grupo en el lado menor.
León			2 en lado mayor, segundo tramo.
Águila			1 en el lado mayor, segundo tramo. 1 con serpiente en el primer tramo de la bóveda.
Luna			1 en el primer tramo de la bóveda.

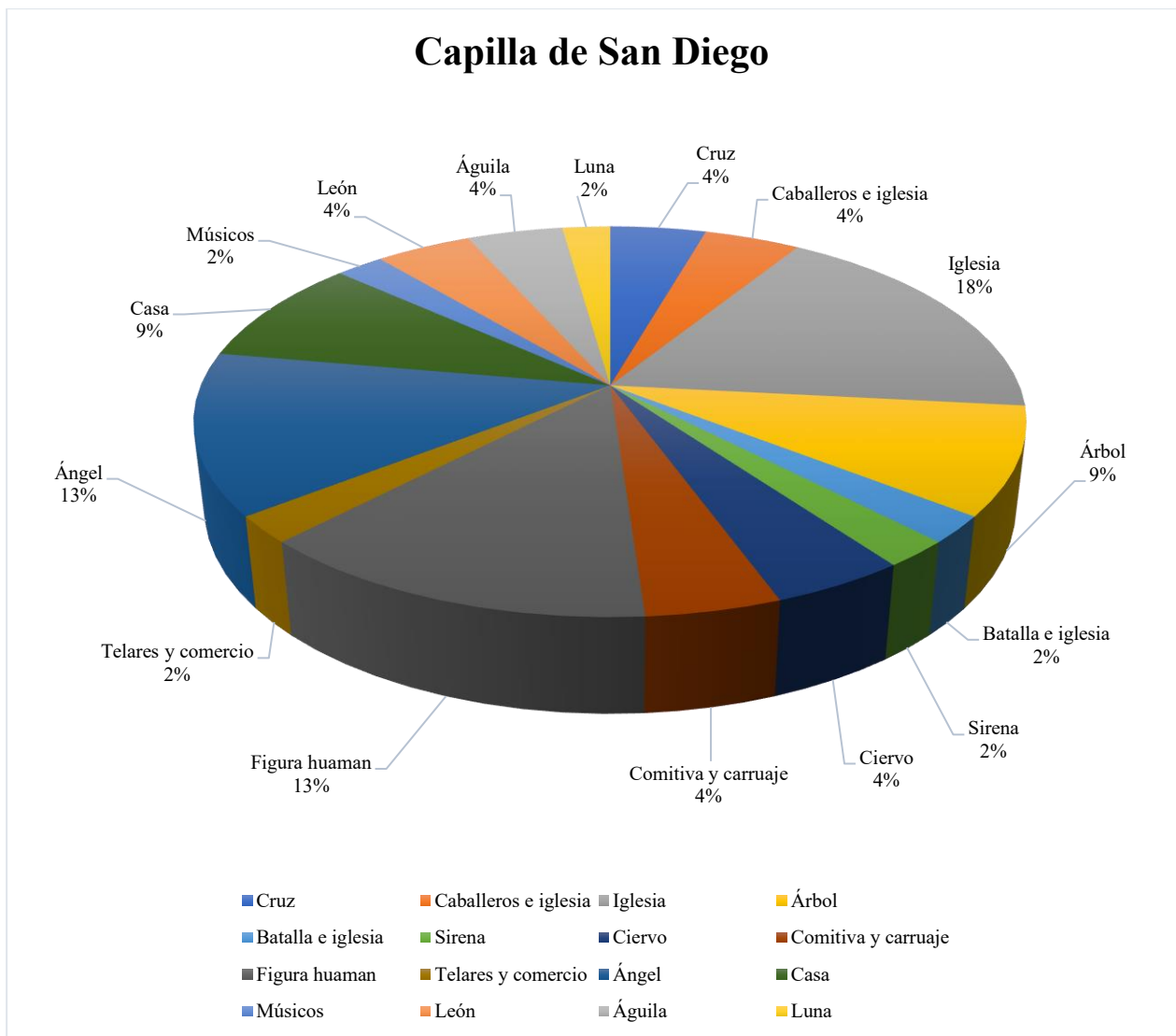


Figura 121. Estadística de imágenes, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2018.

En esta capilla las figuras humanas se concentran en escenas cotidianas o actividades laborales. Otro grupo de escenas que involucran este tipo de figuras corresponden a representaciones festivas y batallas correspondientes a épocas anteriores y relacionadas con la historia evangelizadora de San Miguel.

Algunas de las figuras humanas portan objetos litúrgicos, lo que hace pensar que pueden ser ángeles carentes de atributos como las alas. Otras imágenes representan a un grupo de músicos; no hay que olvidar que la música es una parte importante ya que cada una de las ceremonias de San Miguel cuenta con su grupo de músicos que acompañan el ritual durante su ejecución.

San Diego, es una de las capillas con más número de representaciones de iglesias, la mayoría forman parte de una escena central enfocada en festividades o batallas, también se les puede ver de forma aislada.

Igualmente, San Diego comparte símbolos monárquicos con la capilla de Don Bato. En este caso, el león y el águila están asociados tanto a la nación mexicana como a la Corona Española. Los leones son una reinterpretación del modelo original pero reconocible por la postura y detalles iconográficos de la imagen extraída de libros religiosos.

La carga simbólica de las imágenes expresa una serie de mensajes relacionados con acontecimientos representados por figuras que se convirtieron en símbolos de una nación. Es bien sabido que el león ha sido la representación del imperio español. El águila también experimento transformaciones pasado de ser el águila bicéfala de los Austria al águila mexicana.

Capilla de *Ndodo* Grande (figura 122)

Figura	Escena	Motivo	Frecuencia y ubicación dentro de la capilla
Ángel			4 en el muro testero. 2 en la mesa de ofrendas. 3 en el primer tramo de la bóveda. 2 en el segundo tramo de la bóveda. 7 ángeles músicos en el primer tramo de la bóveda. 1 ángel turiferario en el primer tramo de la bóveda. 5 ángeles músicos en el segundo tramo de la bóveda. 4 ángeles músicos en el segundo tramo de la bóveda. 2 ángeles pasionarios en el segundo tramo de la bóveda.
		Arquitectura decorativa simulada	En bóveda y muros
Figura humana			3 en el primer tramo de la bóveda. 4 en el segundo tramo de la bóveda. 1 a caballo en el segundo tramo de la bóveda.
Iglesia			1 en el primer tramo de la bóveda. 2 en el lado menor.
		Óculo simulado	En el primer tramo de la bóveda.
		Motivos florales y vegetales	En bóveda y muros.
Ciervo			3 en el segundo tramo de la bóveda.
Animal no identificado			6 en el segundo tramo de la bóveda.
Ave			7 en el segundo tramo de la bóveda.
Serpiente			1 en el segundo tramo de la bóveda
Burro			1 en el segundo tramo de la bóveda.
Conejo			1 en el segundo tramo de la bóveda.
Armadillo			1 en el segundo tramo de la bóveda.
Imagen procesional			3 en el segundo tramo de la bóveda.

	Procesiones.		3 en el lado menor.
Cruz			3 en el segundo tramo de la bóveda.
Plantas no identificadas			2 en el segundo tramo de la bóveda.

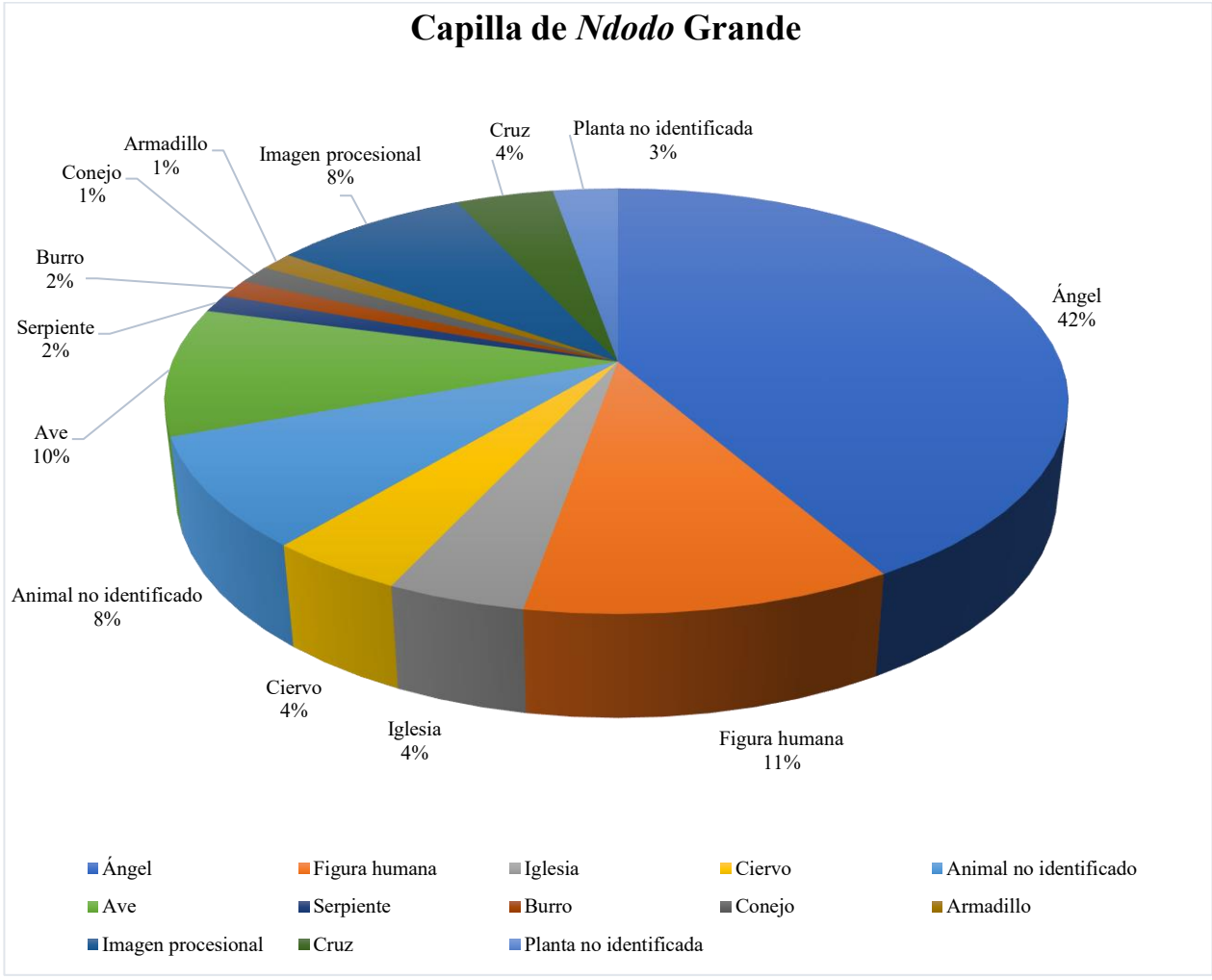


Figura 122. Estadística de imágenes, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2018.

A pesar del predominio de las imágenes angélicas, la capilla de Ndodo Grande tiene una importante presencia de figuras humanas y animales de la región, lo cual refleja la necesidad de expresar parte de la vida de los pobladores de la comunidad. Los hombres y mujeres portan la vestimenta y accesorios típicos de la zona, mientras que a algunas especies se les puede identificar como animales de trabajo silvestres, aunque la posición de algunos de estos (por ejemplo, los ciervos) recuerda un poco las representaciones prehispánicas. Otros animales posiblemente surgieron de la interpretación de los autores de las pinturas.

Las escenas procesionales son un tema a destacar en esta capilla debido a su recurrencia. Hay un énfasis en la representación de la pasión de Cristo que se ve acompañada de nombres de miembros de la familia como Gudesio Luna, María Rafaela Jimene e Hilarion de Santiago. Estos nombres están acompañados de la fecha: 1862 julio 30. La fecha podría hacer alusión a eventos importantes para la familia propietaria, rituales de paso, fiestas o celebraciones religiosas, advocaciones, etcétera.

Capilla de Don Bato (figura 123)

Figura	Escena	Motivo	Frecuencia y ubicación dentro de la capilla
		Motivos florales y vegetales	En bóveda y muros
		Arquitectura decorativa simulada	En bóveda y muros
Águila bicéfala			1 en el primer tramo de la bóveda.
		Óculo decorado	1 en el primer tramo de la bóveda.
		Óculo simulado	2 en el segundo tramo de la capilla.
Leones			2 en el segundo tramo de la bóveda.
Corona y águila			1 en el lado menor.

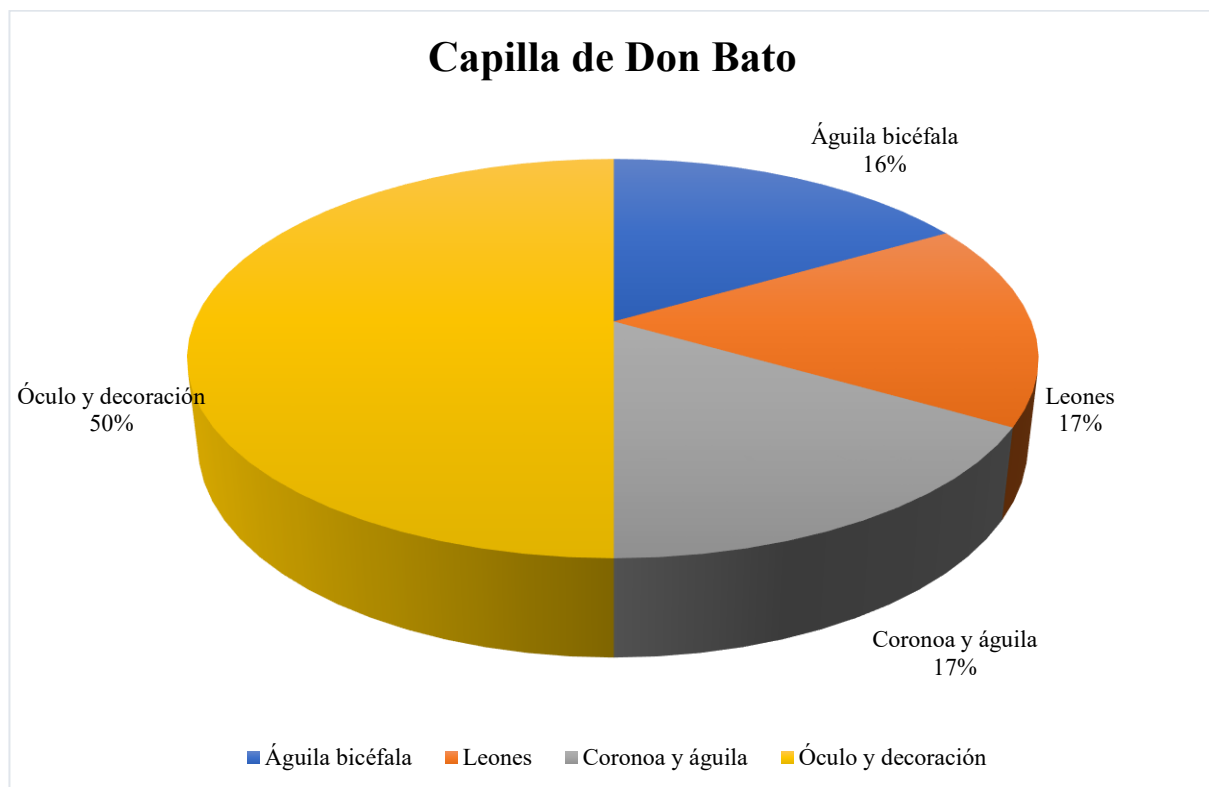


Figura 123. Estadística de imágenes, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2018.

Don Bato es el oratorio con menos iconografía, su pintura mural comprende motivos decorativos, arquitectura simulada y tres representaciones pictóricas. Los símbolos reales que se exponen en ella obedecen a un fin propagandístico difundido a través de las órdenes religiosas. El elemento central, por su ubicación y características, es el águila bicéfala. Otras imágenes como los leones y la corona real están distribuidas en la capilla, dejando espacio a los patrones decorativos de muros y bóveda.

Don Bato es uno de los oratorios más antiguos, está directamente relacionada con uno de los fundadores de la comunidad, por lo que los elementos reales pueden ser una forma de posicionamiento del poder virreinal a través de una de las capillas más importantes.

Capilla de los Reséndiz (figura 124)

Figura	Escena	Motivo	Frecuencia y ubicación dentro de la capilla
		Motivos florales y vegetales	En la bóveda y lado menor.
Figura humana			1 en el primer tramo de la bóveda. 7 músicos en segundo tramo de la bóveda. 1 hombre con ofrenda en el segundo tramo de la bóveda. 1 mujer con ofrenda en el segundo tramo de la bóveda. 1 hombre a caballo en el segundo tramo de la bóveda. 1 mujer con niño en el segundo tramo de la bóveda.
		Arquitectura decorativa simulada	En bóveda y lado menor.
Conejo			3 en el segundo tramo de la bóveda.
Ángel			1 ángel músico en el segundo tramo de la bóveda. 3 ángeles músicos en el primer tramo de la bóveda.
Virgen de Guadalupe			1 en el segundo tramo de la bóveda.
Iglesia con árboles			1 en el segundo tramo de la bóveda. 1 en el primer tramo de la bóveda.
		Óculo decorado	En el centro del segundo tramo de la bóveda.
Animal no identificado			2 en el segundo tramo de la bóveda.
Posible ofrenda			1 en el segundo tramo de la bóveda.

			2 en el primer tramo de la bóveda.
		Óculo simulado	En el primer tramo de la bóveda.
Ave			3 en el primer tramo de la bóveda.
	Anunciación de María		1 en el primer tramo de la bóveda.
Cruz			1 casi imperceptible en el lado menor.

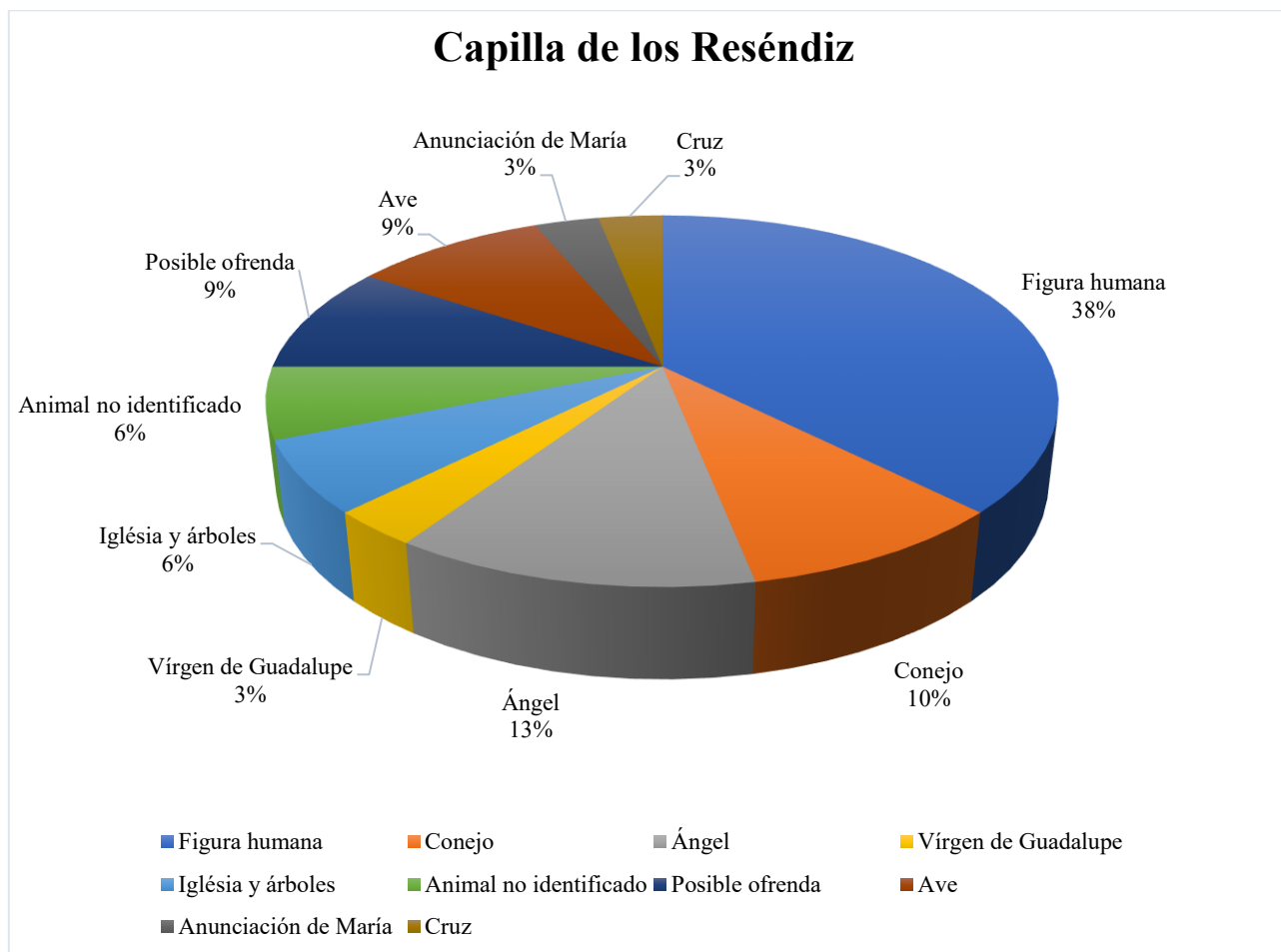


Figura 124. Estadística de imágenes, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2018.

La capilla de los Reséndiz, la más deteriorada, presenta una interesante iconografía visible principalmente en el primer tramo de su bóveda. Nuevamente hay un predominio de ángeles y figuras humanas relacionadas con la ritualidad. Se observan músicos y personas con ofrenda en posición de culto, con vestimenta y atributos locales. También se observan especies de animales silvestres y otros no identificados. Las imágenes cristianas comprenden una escena bíblica identificada posiblemente como la Anunciación de María, y varias representaciones marianas como la Virgen de Guadalupe. Vuelven a estar presente las iglesias dentro de una escena que no está bien definida.

Finalmente, de acuerdo a los resultados obtenidos en cada una de las capillas, a continuación, se mostrará una estadística de las figuras, escenas y motivos más recurrentes en las cinco capillas analizadas, esto con el fin de descubrir parte del pensamiento colectivo de la comunidad y su inclinación hacia ciertas imágenes o temas dentro de su vida cotidiana y ceremonial.

Imágenes recurrentes en las capillas analizadas (figura 125)

Imagen	Recurrencia y ubicación
Ángeles (varias categorías)	63 presentes en todas las capillas a excepción de Don Bato.
Figuras humanas (incluye danzantes)	30 presentes en todas las capillas a excepción de Don Bato.
Iglesias	13 en las capillas de los Reséndiz, <i>Ndodo</i> Grande y Don Bato.
Aves	10 en la capilla de <i>Ndodo</i> Grande, San Diego y los Reséndiz.
Animales no identificados	8 en la capilla de los Reséndiz y <i>Ndodo</i> Grande.
Cruces	7 en todas las capillas a excepción de Don Bato.
Escenas bíblicas	10 en la capilla de los Luna y Los Reséndiz.
Ciervos	5 en la capilla de <i>Ndodo</i> Grande y San Diego.
Conejos	4 en la capilla de <i>Ndodo</i> Grande y Los Reséndiz.
Vírgenes y santos	4 en la capilla de los Luna y Los Reséndiz.
Leones	4 en la capilla de Don Bato y San Diego
Águilas	4 en la capilla de Don Bato y San Diego.
Lunas	2 en la capilla de los Luna y San Diego.
Motivos florales y vegetales	En todas las capillas.
Arquitectura decorativa simulada	En todas las capillas.

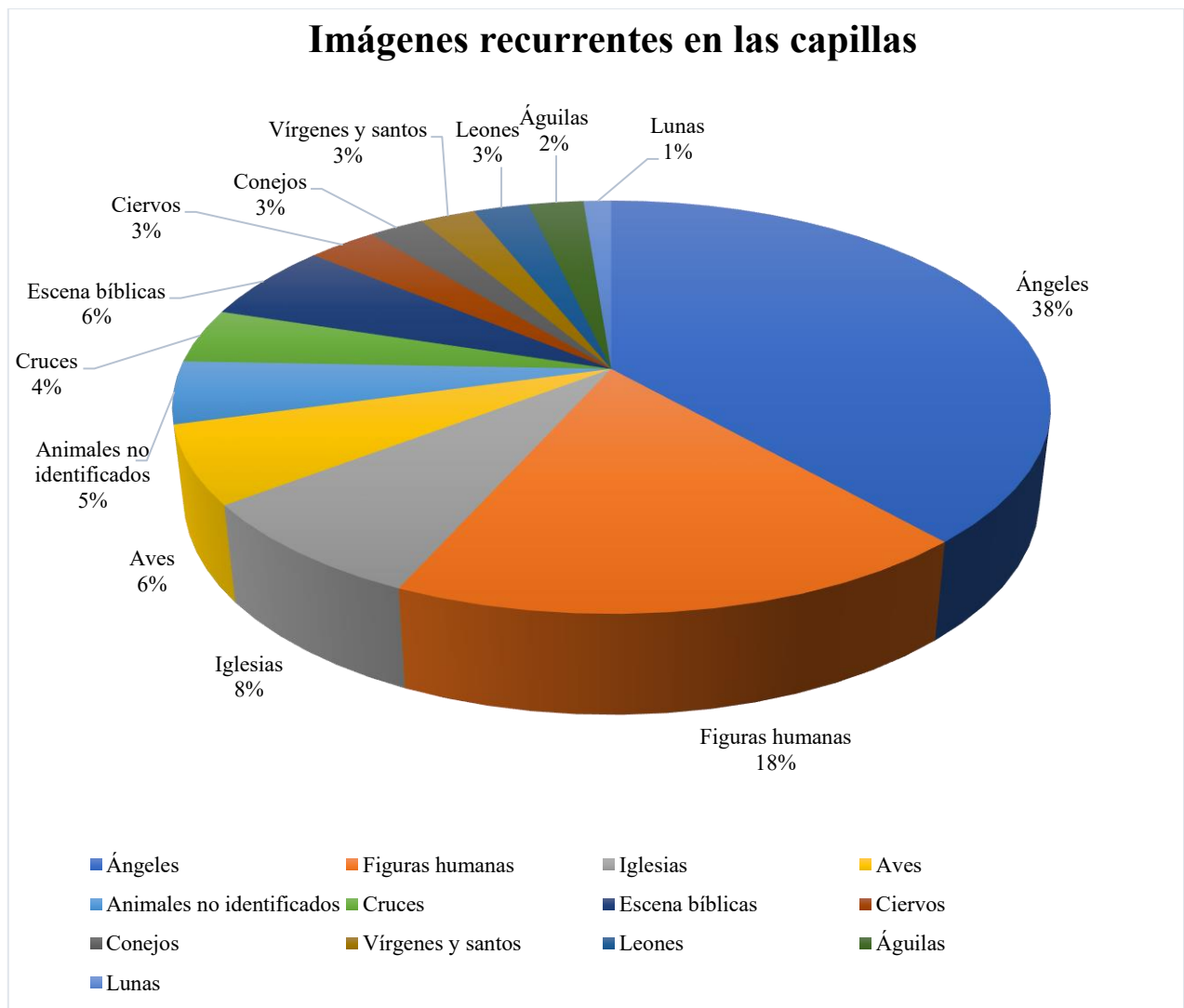


Figura 125. Estadística total de imágenes, todas las capillas. Elaboración propia, 2018.

La figura más recurrente en las capillas de los otomíes es la imagen del ángel. Se le puede ver en sus diferentes tipologías, ya sea como ángel turiferario o arcángel, o como ángel músico forman parte de un grupo mayor. No es coincidencia que sea la figura que más se repite en los oratorios, sólo hay que recordar la gran fiesta patrona que, en honor a san Miguel arcángel, realizan los habitantes de la localidad.

En el muro testero de la capilla de los Luna se han identificado, además de san Miguel, dos arcángeles más: Gabriel y Rafael. La ubicación predominante en el espacio ritual los provee de una importancia dentro de la capilla. Otras referencias iconográficas en la zona las podemos encontrar en la iglesia de San Pedro. Las similitudes entre las imágenes de los murales de las capillas y los murales de la iglesia de San Pedro denotan una imitación del repertorio iconográfico. En el retablo pintado de la iglesia de San Pedro se observan varias figuras de ángeles que también aparecen en las capillas.

La recurrencia de ángeles en los oratorios también se ve en escenas de carácter narrativo y como parte de una temática que comprende la sucesión de pasajes del Nuevo Testamento (más específicamente los relacionados con la vida de Jesús), aunque en ocasiones se le suele ver cerca de objetos rituales, imágenes de culto, o como parte decorativa.

La importancia de San Miguel arcángel se extiende a la mayoría de las localidades que componen el municipio de Tolimán. Su frecuencia en la pintura mural de la zona refleja la trascendencia de una figura asociada a la fundación y los principios evangelizadores de la región, en el siglo XVIII.

La presencia de los ángeles está ampliamente difundida en territorio mexicano, en Tolimán esta devoción ha adquirido tintes locales ya que la imagen de san Miguel arcángel está asociada a la lucha contra la herejía, de ahí su difusión e importancia en las localidades indígenas. El carácter militar de los arcángeles está directamente relacionado con la tarea de evangelización en la Nueva España⁵⁵¹. La relación entre la figura del arcángel y la Monarquía también está sustentada en la lucha contra las deidades prehispánicas y la difusión del cristianismo⁵⁵².

Con la llegada de Felipe V, el culto a los arcángeles tuvo una fuerte difusión en las colonias americanas. La herencia hebrea de forma, jerarquía y función evolucionó hasta llegar a una figura más depurada y con tintes más locales⁵⁵³. Aunque la devoción a los arcángeles fue introducida en la Nueva España por la Compañía de Jesús, la expulsión jesuita hizo que órdenes como los franciscanos tomaran el culto y los instauraran en poblaciones de la Nueva España⁵⁵⁴.

En las capillas de los otomíes la indumentaria del arcángel se confunde con la de las demás tipologías angélicas presentes en estos espacios. Es decir, se pueden llegar a distinguir diferentes tipos de ángeles por sus atributos, aunque la vestimenta se repita en arcángeles, ángeles turiferarios o ángeles pasionarios. Los arcángeles se les suele representar con una vestimenta similar al estilo militar romano⁵⁵⁵. Por su parte, algunos ángeles pasionarios suelen estar desnudos o llevar un faldellín al estilo prehispánico.

Otros tipos de ángeles presentan en las capillas, son aquellos que suelen verse junto a la Virgen María. Como parte del culto mariano, los ángeles conforman la guardia celestial o fungen como mensajeros⁵⁵⁶. En las capillas se pueden identificar dos escenas marianas acompañadas de un grupo de ángeles en la escena de la Asunción y el mensaje de la concepción del mesías.

⁵⁵¹ Doménech, 2016: 200.

⁵⁵² *Ibíd.*, 202.

⁵⁵³ Doménech, 2014: 51.

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, 69.

⁵⁵⁵ Doménech, 2016: 203.

⁵⁵⁶ *Ibíd.*, 212.

Los ángeles son figuras presentes en la mayoría de los grabados religiosos de la época de evangelización, anterior y posterior a ella. En los libros de oración, biblias o ejercicios espirituales; el ángel es una de las imágenes que se repite en la decoración o como acompañante en una escena. Así mismo, la figura de los tres arcángeles canónicos prolifera en libros devocionales del siglo XVII⁵⁵⁷. La recurrencia de esta figura en las capillas de los otomíes puede deberse a su presencia en libros religiosos y a la crecente devoción de la figura del arcángel como sinónimos de la evangelización y la victoria de la palabra de Dios sobre los dioses indígenas.

Por su parte, la figura humana está en segundo lugar de frecuencia dentro de los oratorios familiares. Esta imagen engloba diferentes actores, desde imágenes sin atributos y no identificadas, hasta personajes reconocidos como posibles pobladores de la región, e incluso danzantes de las fiestas. También se observan personas realizando actividades u oficios como el tejer en telares, arar la tierra, y realizar intercambios y viajes comerciales. La vestimenta y objetos típicos reflejan la usanza que poco ha cambiado al igual que el ceremonial religioso.

La mayoría de las figuras humanas se muestran como parte de una escena o pasaje de carácter histórico o religioso. La agrupación de figuras humanas refleja la importancia de la congregación de personas como parte de un ceremonial o acontecimiento histórico. Como se ha mencionado, en San Miguel Tolimán existen vínculos sanguíneos y religiosos a través de los cuales se ha podido conservar la historia y cultura de este pueblo otomí. La importancia de mantener y reforzar estos lazos se refleja en las representaciones pictóricas de las capillas en donde la historia se muestra a través de batallas, fiestas, celebraciones, actividades cotidianas y medios de subsistencia.

La proliferación de figuras grupales pone de manifiesto la importancia de la colectividad en un espacio y tiempo que, en este caso, refleja la historia de los otomíes de San Miguel desde su fundación hasta la actualidad. Son los otomíes los que se muestran como una de las figuras más predominantes en la iconografía de las pinturas murales. La religiosidad predomina en la temática de las escenas grupales colocando al ceremonial como medio de unión y fortalecimiento de su cultura.

La tercera imagen en importancia, la iglesia, regularmente forma parte de una escena narrativa que involucra figuras y acciones que puede identificarse como procesiones, celebraciones festivas o enfrentamiento bélicos. También se llegan a encontrar iglesias aisladas, aunque la mayoría de ellas forma parte de una escena mayor. La presencia de estos recintos denota la fundación de diferentes centros poblacionales. En algunos casos el tamaño y características podrían hacer alusión a un espacio mayor como en el caso de una iglesia y su capilla de indios. Los templos pueden simbolizar la

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, 214.

evangelización de la zona y cómo las órdenes mendicantes fueron construyendo e instaurando el cristianismo en los diferentes poblados de la región de Tolimán.

A nivel arquitectónico, algunas de las iglesias presentan pórticos laterales abiertos, esquemas decrecientes en el cuerpo superior de torres y cúpulas sobre el alto tambor que cubren la cabecera de templos con vanos. Así mismo, la representación de iglesias con arquería podría hacer alusión a las capillas abiertas. Debido a su función de centro ceremonial, el templo de San Miguel y de San Pedro pueden estar plasmados en las pinturas de los otomíes como centros medulares de la vida religiosas de la zona a los cuales se debía acudir en el ceremonial y de quienes dependían los pequeños espacios de culto como los oratorios familiares.

Los demás elementos como animales, escenas bíblicas, símbolos monárquicos e imágenes religiosas están presentes en casi todos los oratorios. Como se ha mencionado, los temas religiosos tenían una finalidad evangelizadora y propagandística, sin embargo, la presencia de diferentes especies animales (algunas no identificadas o no pertenecientes a la región) habla de una su importancia a nivel simbólico y cotidiano. Las especies identificadas pueden ir desde animales de trabajo, hasta fauna de la región, pasando por animales rituales o reproducciones sacadas de la literatura religiosa o festiva.

Algunos animales silvestres se muestran en las pinturas de los otomíes. El venado de cola blanca, animal de gran importancia en el ritual de comunidades indígenas del norte del país, está presente a través de figuras que forman parte de un conjunto. También se pueden observar grandes figuras que llegan abarcar una parte importante del muro, como en la capilla de San Diego. A las aves las encontramos como pequeñas figuras que decoran los muros cuya única finalidad es acompañar escenas y figuras de mayor importancia. Aquí se pueden observar aves con posiciones naturales o aparentemente extraídas de grabados o pinturas expuestas en iglesias o templos cercanos.

Es innegable la connotación religiosa y política de algunos animales a los que se les suele ver como representación del pecado (sirena) o como símbolo de la Monarquía (leones y águila bicéfala). Estas últimas representaciones evolucionaron de imágenes reales a símbolos adaptados por la nueva nación mexicana. El significado de algunas figuras reales adoptó tintes locales y una connotación propia tal como se menciona en la cita de Ramón y Rodrigo Gutiérrez:

Banderas y escudos, muchos de ellos de efímera utilización, ejercerán el papel de distintivo de las nuevas naciones, provincias, municipios, ejércitos y otras instituciones cívicas como también religiosas, erigiéndose en un medio para asentar las diferentes identidades [...] La alegoría, pues, se fusionó sin conflicto con las escenas históricas y los retratos de prohombres americanos [...] el mexicano José Ignacio Paz no dudaba en inmortalizar la coronación de Iturbide en 1882 incorporando un amplio aparato alegórico en el que sobresalen la Paz y la Fuerza invistiendo al nuevo monarca, quien porta cetro y rama de olivo, a la vez que el tiempo le ofrece el águila imperial. En la escena se ve a la historia alada escribiendo una de sus páginas más gloriosas, rodeada por el comercio, la industria

y el poder militar; el águila mexicana le arranca el corazón al león español, mientras que la iglesia y las naciones sancionan el acto y la sociedad mexicana aplaude⁵⁵⁸.

Un claro ejemplo de la resignificación de ciertas imágenes lo vemos en el águila bicéfala y su relación con el águila mexicana en cuya representación se observa elementos del México independiente que darían un nuevo valor a esta imagen. La corana fue otro símbolo que también cambió con el tiempo, a ésta se le fueron agregando también elementos locales como en el caso de la figura encontrada en la capilla de Don Bato, donde se puede observar un águila sobre un nopal y éste sobre la corona real.

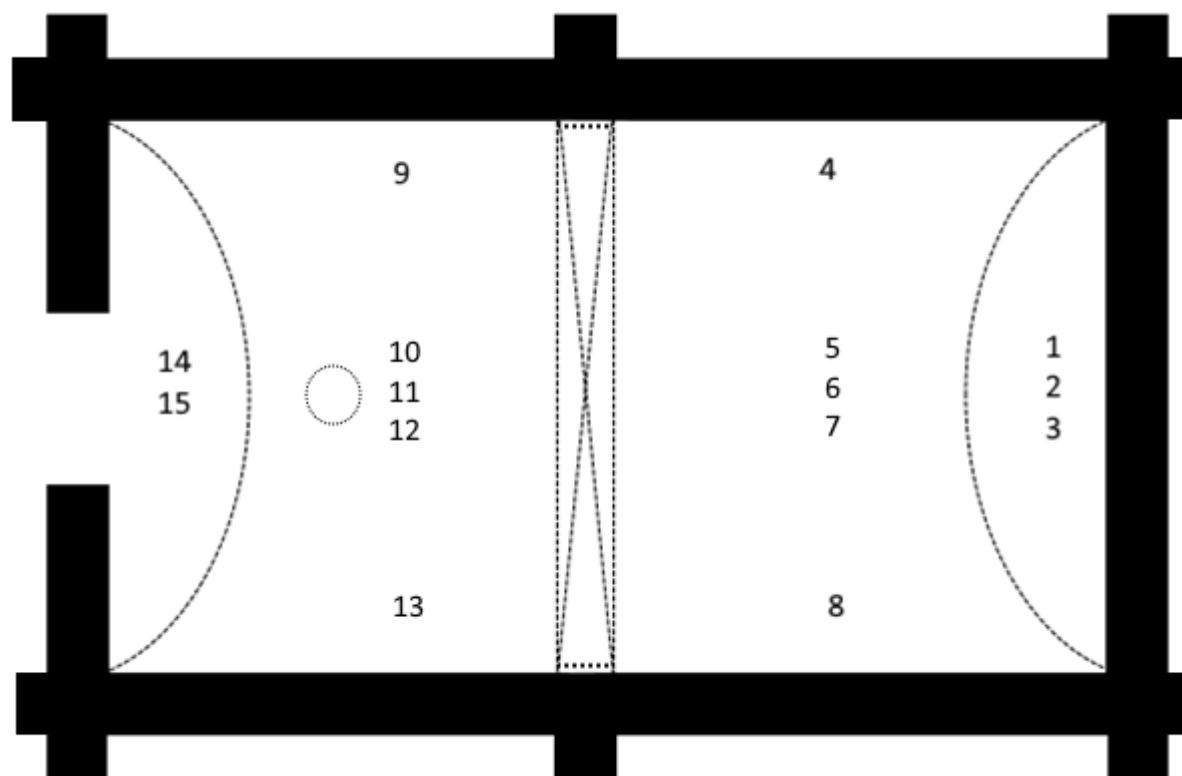
Otros elementos como músicos, danzantes y representaciones festivas, también forman parte del repertorio icnográfico de las pinturas de los otomíes. La importancia del ritual y sus actores se refleja en la presencia de danzantes en dos de las capillas estudiadas, Los Luna y los Reséndiz. Aunque no se tenga documentación al respecto de su autoría, es muy probable que la creación de las pinturas haya estado en manos de varias personas, en su mayoría sin mucho conocimiento técnico. Sin embargo, por lo que se ha podido recabar a partir de fuentes orales y exámenes visuales de las pinturas, la capilla de Don Bato muestra mayor refinamiento en el manejo de las formas.

⁵⁵⁸ Gutiérrez/Gutiérrez, 2006: 7-8

6.7. CATÁLOGO DE PINTURAS MURALES DE LAS CAPILLAS DE LOS OTOMÍES

6.7.1. Capilla de los Luna

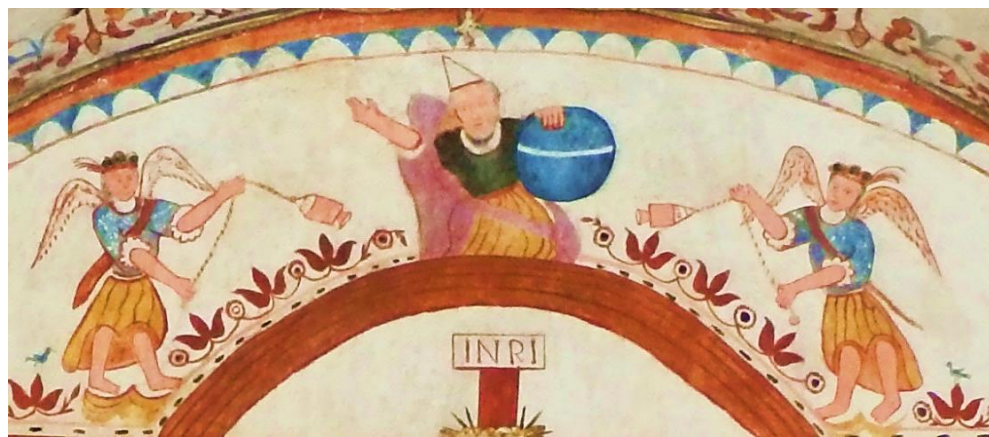
Ubicación de su pintura mural



- L1. Dios padre y ángeles turiferarios
- L2. Arcángel Miguel, María, José y escena del bautismo de Jesús
- L3. Arcángeles Rafael y Gabriel
- L4. Ángel y parcela
- L5. Ángeles músicos I
- L6. Ángeles músicos con representación solar
- L7. Ángeles músicos II
- L8. Viaje de María y José a Belén
- L9. Danzante indígena
- L10. Asunción de María
- L11. Bóveda celeste y óculo
- L12. San Felipe de Jesús
- L13. Danzante español
- L14. Nacimiento
- L15. Nichos pintados

Núm. De identificación	L1
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales	
Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Dios padre y ángeles turiferarios</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Ático del retablo, muro testero
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628
<p>Observaciones: Hay dos planos en la escena, el primero lo ocupa la figura de Dios Padre mientras que los ángeles ocupan el segundo, esta diferencia imperceptible se identifica por el tamaño de las figuras. Las figuras planas, la escasez de volumen y sencillez en las líneas componen la escena.</p>	



Núm. De identificación	L2
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Arcángel Miguel, María, José y escena del bautismo de Jesús</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo piso del retablo, muro testero
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: La composición de la escena obedece las líneas del retablo y sus calles verticales. De nuevo, los planos son inexistente, hecho que se repetirá en todas las pinturas murales de esta capilla.

De izquierda a derecha, la primera figura, la de san Miguel, carece de algunos atributos iconográficos, aunque los pobladores la identifican como el arcángel. La segunda escena muestra a José y María orando a la cruz. Los colores característicos de las dos figuras las hacen fácilmente identificables. La última escena muestra el bautismo de Jesús con la presencia de Juan Bautista, Jesús y el Espíritu Santo.

Núm. De identificación	L3
Fecha de catalogación	10/05/2017
Datos generales	
Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Arcángeles Rafael y Gabriel</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Calles laterales del primer piso del retablo, muro testero
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628
<p>Observaciones: Como parte del primer piso del retablo y sus calles laterales, la composición de líneas verticales y horizontales encuadra las dos figuras. De nuevo, se observan imágenes bidimensionales sin volumen, hechas con trazos sencillos.</p> <p>De izquierda a derecha, la primera imagen del arcángel Rafael se representa con uno de sus atributos, el pez. La linterna denota su función de ángel custodio que, junto a Miguel y Gabriel, forman la triada angélica de la capilla de los Luna. El arcángel Gabriel, en este caso sin atributos, se le suele representar con el cetro y el lirio. Cabe destacar, que los tres arcángeles de la capilla han sido identificados por los pobladores a pesar de la ausencia de atributos⁵⁵⁹.</p>	



⁵⁵⁹ Medina, 2014: 83-84.

Núm. De identificación	L4
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángel y parcela</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: La composición lineal es de tipo horizontal. Se percibe un intento de perspectiva en la figura del buey y la parcela. Así mismo, la posición del animal sobre la tierra carece de profundidad. Se observa nuevamente un predominio del dibujo y una importancia de los elementos decorativos que flanquean a las figuras.

Por su vestimenta, la figura del ángel pertenece a la misma categoría militar a la que pertenecen los arcángeles. El ángel sostiene el producto de la cosecha en una canasta artesanal. La representación de la tierra recuerda las imágenes trazadas en los códices.

Núm. De identificación	L5
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales	
Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles músicos I</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: Las líneas curvas de la decoración dan una sensación de movimiento, éste tiene un sentido procesional dirigido al muro testero de la capilla. De derecha a izquierda, la representación está compuesta por ángeles músicos que se encuentran ejecutando instrumentos de origen europeo como el arpa, el salterio o el laúd⁵⁶⁰.

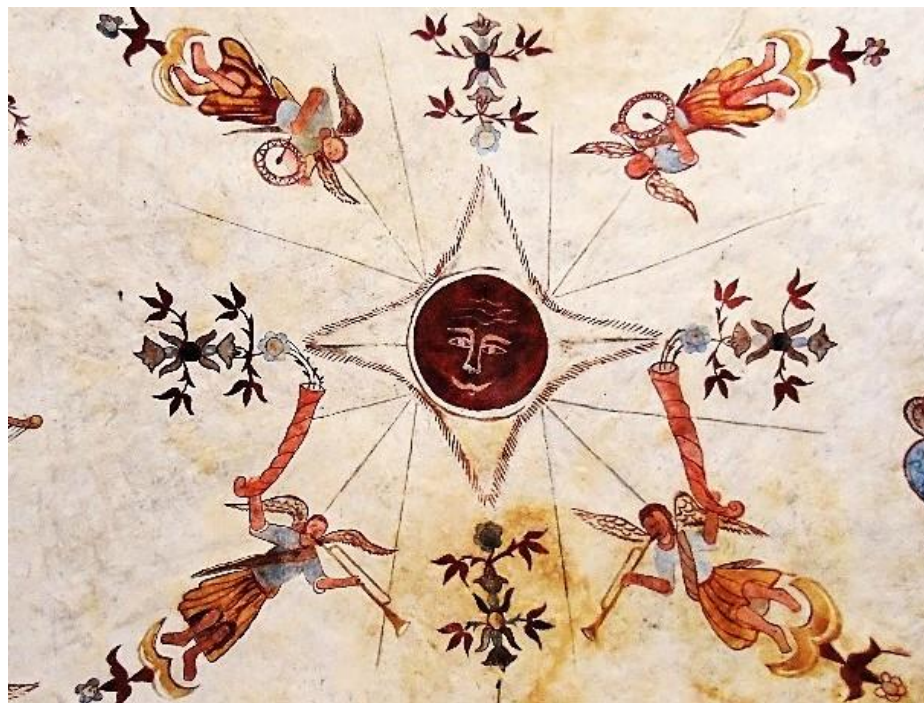
Los ángeles músicos están distribuidos en los muros de cuatro de las cinco capillas analizadas. La música dentro de la iconografía de las capillas, se asocia al ceremonial de la comunidad. La inclusión de instrumentos europeos se origina de la imitación de grabado de literatura religiosa. Los instrumentos dentro de las representaciones de ángeles fueron usuales en la pintura novohispana.

⁵⁶⁰ Chemín, 1993: 98.

Núm. De identificación	L6
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles músicos con representación solar</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: Los puntos de fuga que salen del sol se dirigen a los cuatro ángeles haciendo de la escena una representación de los puntos cardinales. La posición de las figuras, las ráfagas florales y las líneas rectas expanden la escena del centro a los extremos de la bóveda formando una composición de tipo abierta⁵⁶¹.

En la religión cristiana, el Sol está asociado con el Padre Eterno⁵⁶². En la cosmovisión otomí el Sol simboliza lo masculino⁵⁶³. Los puntos cardinales están relacionados con la forma de la cruz.

⁵⁶¹ Toajas et ál., 2011: 127.

⁵⁶² Medina, 2014: 105.

⁵⁶³ Van der Fliert, 1988: 170.

Núm. De identificación	L7
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles músicos II</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: Se observa un movimiento debido a la curvatura de las líneas. Esta escena presenta otro grupo de ángeles músicos tocando instrumentos como el laúd, el órgano, el violín y un instrumento de viento que podría ser una chirimía o corneta. La escena carece de planos y volumen en las figuras.

La imagen de los ángeles músicos recuerda su función enfocada a adorar a Dios por medio de la música⁵⁶⁴. Durante el barroco, la ejecución de la música instrumental en la ritualidad cristiana se realizaba con instrumentos como los expuestos en esta escena.

⁵⁶⁴ Medina, 2014: 103.

Núm. De identificación	L8
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Viaje de María y José a Belén</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: La representación de planos es más evidente en esta escena, aunque aún se observa un manejo de la profundidad y la perspectiva básico. La imagen más pequeña, denota un segundo plano resaltando la distancia. También se observa un predominio del dibujo y la decoración floral. En este caso, los trazos sencillos acompañan la inclusión de motivos decorativos de aves, éstas se encuentran presentes en la tradición artesanal del bordado de los otomíes.

El pasaje bíblico que representa esta escena es el viaje que María y José realizan a Belén. Los Luna es la capilla con mayor presencia en la comunidad, su iconografía es reconocida por los propietarios y pobladores de San Miguel.

Núm. De identificación	L9
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Danzante indígena</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2205 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: Las líneas de composición con tendencia vertical alargan la figura que en principio debería seguir un movimiento. Debido a la sencillez de la figura, ésta se ve estática. La proporción corporal resalta las extremidades superiores que portan dos de los atributos de las danzas, la sonaja y el abanico.

Esta figura representa a uno de los miembros de la danza de la Conquista en San Miguel. En la celebración patronal, los miembros principales del bando indígena suelen portar coronas y machetes, ausentes en esta figura. Aunque, la imagen es identificada como miembro de la danza, el *quesquémetl* porta en la parte superior no forma parte de la indumentaria actual de los danzantes.

Núm. De identificación	L10
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Asunción de María</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: La composición de tendencia vertical, se acentúa por la decoración de guirnaldas que acompañan a las figuras. En la escena bíblica de la Asunción de María, las figuras se ven estáticas a pesar de la intención de movimiento. La postura y movimiento de las figuras no se observa natural. De nuevo hay ausencia de planos y perspectiva.

Iconográficamente, la escena está relacionada con la devoción a la Virgen. María es llevada al cielo por dos ángeles custodios mientras que un tercer ángel bendice el acontecimiento. En la escena se incluye la figura del querubín⁵⁶⁵.

⁵⁶⁵ Medina, 2014: 110.

Núm. De identificación	L11
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales	
Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Bóveda celeste y óculo</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: La decoración de fajas concéntricas corona el óculo ubicado en el segundo tramo de la bóveda. El óculo que integra la bóveda celeste está acompañado de la luna y las estrellas. Las líneas curvas dan movimiento mientras que las guirnaldas que emanan de la luna expanden la imagen hacia diferentes puntos.

En la cosmovisión de los otomíes, la Luna se relaciona con la lluvia y la fertilidad. También se asocia a la madre o la mujer. El vínculo entre la Luna y el Sol es fuerte en la cultura otomí. La lluvia influenciada por la Luna propicia la cosecha y, por ende, el alimento. El sol calienta la tierra y hace que el grano crezca⁵⁶⁶.

⁵⁶⁶ Medina, 2014: 111-112.

Núm. De identificación	L12
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple y fresco
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>San Felipe de Jesús</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: La tendencia vertical de la composición es evidente. La decoración floral de líneas diagonales alarga las figuras. Se observa que la representación de pies y manos fue una labor difícil para los autores de las pinturas de esta capilla. Las manos se confunden con los pies los cuales no se pintaron en la posición correcta.

El santo representado en esta escena es Felipe de las Casas. El martirio en el arte cristiano simbolizaba el valor y fe de quienes dieron su vida por Dios⁵⁶⁷.

⁵⁶⁷ Medina, 2014: 109.

Núm. De identificación	L13
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales


Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Danzante español</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: La imagen plana del danzante español se encuentra flanqueada por la decoración de jarrones y motivos vegetales y animales. El predominio del dibujo se observa claramente en la figura restaurada en la que hay una interpretación propia del artista con respecto a la proporción corporal.

El danzante español representado en esta figura, es la contraparte del danzante indígena. Ambos poseen una indumentaria diferente a la utilizada por los miembros de las danzas. Debido a su vestimenta, el danzante se asemeja a un ángel.

Núm. De identificación	L14
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales		
Tipo de obras:	Pintura mural	
Categoría:	Religiosa	
Técnica:	Temple	
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes	
Autor:	Anónimo	
Título:	<i>Nacimiento</i>	
Fecha:	XIX-XX	
Capilla a la que pertenece:	Los Luna	
Ubicación dentro de la capilla:	Lado menor	
Estado de conservación:	Bueno	
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)	
Propietario:	Familia Luna	
Titularidad:	Privada	
Localidad:	San Miguel Tolimán	
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628	
<p>Observaciones: La interpretación indígena de figuras y escenas clásicas se puede observar en la representación de la Natividad. En ésta, las proporciones corporales no respetan los cánones establecidos, el niño Jesús se muestra de mayor tamaño debido a su importancia en la imagen. A su alrededor se observan los reyes de Oriente (que podrían ser representaciones de los danzantes de San Miguel) y unos campesinos a su izquierda. En la escena hay una intención de profundidad marcada por los diferentes tamaños de las figuras.</p> <p>En Occidente, la iconografía de finales del Medievo representaba la Natividad como un hecho de adoración. A diferencia de las representaciones orientales, María no se muestra en estado de parto sino sentada y orando al lado de Jesús⁵⁶⁸.</p>		

⁵⁶⁸ Medina, 2014: 88.

Núm. De identificación	L15
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Nichos pintados</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Lado menor
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: Se observa una composición vertical, acompañada del predominio del dibujo sin planos ni perspectivas.

En estas pinturas se muestra a un ángel tocando la campana que llama o conjura el poder de Dios. La campana representa el puente de conexión entre la Tierra y el Cielo, así como el llamado de los devotos al acto litúrgico⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ Medina, 2014: 91.

Núm. De identificación	L
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

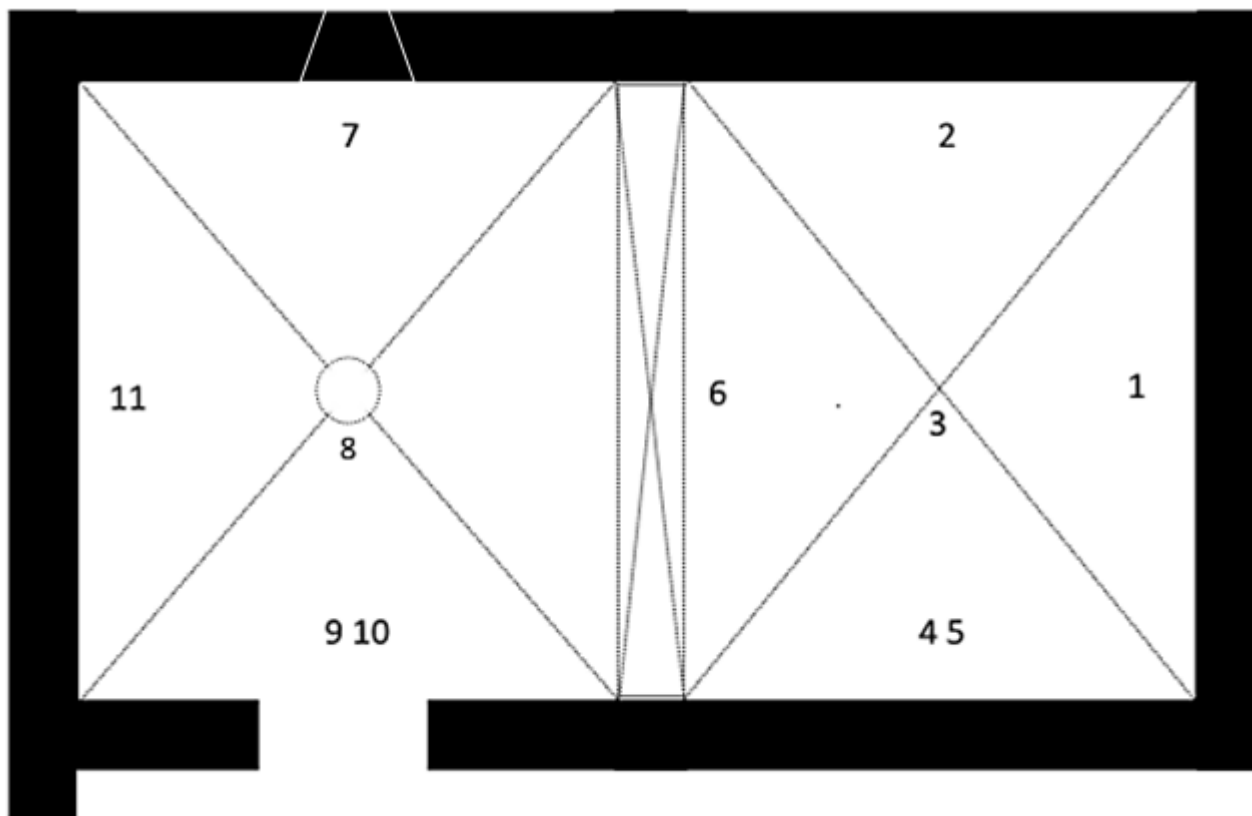
Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Arquitectura simulada</i>
Fecha:	XIX-XX
Capilla a la que pertenece:	Los Luna
Ubicación dentro de la capilla:	Lados mayores y menores
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Dos restauraciones (2005 y 2007)
Propietario:	Familia Luna
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399743.14398 Y: 2307789.34628



Observaciones: La decoración de la capilla de los Luna sigue el modelo clásico que se ha plasmado con planitud, de forma sintética e ingenua, agregando elementos culturales propios de la región. Los zócalos pintados con pilastras y espacios decorativos con drapearías se repiten en todas las capillas.

6.7.2. Capilla de San Diego

Ubicación de su pintura mural



- SD1. Decoración del altar
- SD2. Batalla
- SD3. Ángeles con luna
- SD4. Comitiva
- SD5. Aves y decoración
- SD6. Figuras humanas
- SD7. Ciervos, comitivas y sirena
- SD8. Ángeles y óculo
- SD9. Águila con leones heráldicos
- SD10. Pintura aislada
- SD11. Oficios, comercio y escenas religiosas

Núm. De identificación	SD1
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Decoración del altar</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Muro testero
Estado de conservación:	Bueno a regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: En el muro testero se observa un predominio de figuras geométricas en la parte superior del altar. Esta decoración romboidal irregular imita una azulejería que, junto a la pintura de telas a modo de dosel en la parte superior y los jarrones con decoración floral a los lados, adornan el muro principal de la capilla. La decoración también está presente en los puntos de intersección de la bóveda.

No hay profundidad ni volumen y hay un predominio del dibujo sobre la pintura. Hay una pérdida cromática en las ramas que conforman la decoración floral de los jarrones. Al centro del muro y coronado por el dosel, se puede distinguir una cruz con pedestal que ha sido suplantada por un crucifijo de madera, de mayor tamaño.

Núm. De identificación	SD2
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Batalla</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno a regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: En la pintura se observan dos planos que componen la escena y una composición de líneas horizontales que da movimiento a las figuras que realizan la acción. Se percibe un intento de profundidad mediante la reducción de las figuras en segundo plano como en muchas de las escenas que componen las pinturas de los oratorios de los otomíes. La falta de volumen y el predominio del dibujo persisten en todas las pinturas de esta capilla.

La representación de este mural apunta a un enfrentamiento que involucra la intervención de varias regiones, este hecho se observa por las iglesias que representan una población o comunidad.

Núm. De identificación	SD3
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles con luna</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: La decoración en los puntos de intersección de la bóveda de arista, junto a los ángeles que la rodean, compone la escena del primer tramo de la bóveda. Esta pintura es similar a la pintura expuesta en el primer tramo de la bóveda en la capilla de los Luna. Se observa un elemento principal al centro, en este caso una flor que se encuentra rodeada por cuatro ángeles con bandas que decoran su cuerpo. De igual forma, se distinguen las figuras del sol y la luna, así como un águila con una serpiente, elemento presente en el Escudo Nacional Mexicano.

A pesar de que la pintura se encuentra en mal estado aún se pueden distinguir algunas imágenes como la escalera que sostiene uno de los ángeles, recordando el pasaje del Génesis que narra el sueño que tuvo Jacob en el que los ángeles ascendían y descendían del cielo a través de una escalera.

La presencia de los dos astros apunta a la interpretación de una posible bóveda celeste.

Núm. De identificación	SD4
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Comitiva</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: La pintura se impone frente al dibujo y se observa una mayor destreza en las figuras humanas y sus caballos.

La escena se compone de dos planos y una composición de líneas horizontales cuyo movimiento dirige las figuras al punto central representado por una iglesia. Las otras dos iglesias en segundo plano junto con los árboles forman la escena que da fondo a lo que parece ser una la cabalgata de caballeros o nobles ataviados elegantemente y portando estandartes que recuerdan las festividades reales novohispanas. La escena también podría hacer alusión a una batalla propia de los fastos virreinales, con presencia de moros y cristianos.

A diferencia de otras escenas, esta pintura tiene un estado de conservación bueno. La decoración floral está presente en el arco de la bóveda, así como en sus intersecciones. Se observa un repinte sobre uno de los árboles que compone el segundo plano, lo cual indica que figura de la iglesia principal fue modificada.

Núm. De identificación	SD5
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Aves y decoración</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno a regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: En la parte inferior del lado mayor de la capilla encontramos nuevamente la decoración de jarrones, flores y aves. La pintura está en buen estado lo que permite distinguir las pequeñas aves que acompañan la decoración de la capilla.

Hay similitudes en las líneas y formas de algunos de estos pájaros, la imagen del águila ubicada en el primer tramo de la bóveda, y la figura del águila pintada en el lado mayor.

Núm. De identificación	SD6
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Figuras humanas</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Arco fajón
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Una intervención en el rostro de una de las figuras
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: La figura humana es la segunda imagen más recurrente en la iconografía de las capillas de los otomíes. En el oratorio, observamos dos figuras pintadas en el arco fajón. Las imágenes no poseen volumen además de carecer de rostro, el repinte en la cara de una de ella evidencia la intervención en los murales. Las manos, pies y rostro vuelven a ser elementos difíciles de representar.

La reinterpretación de los autores dificulta la identificación de elementos que pudieron ser plasmados de una forma poco realista.

Núm. De identificación	SD7
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ciervos, comitivas y sirena</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: El movimiento de las imágenes se consigue mediante la composición horizontal en la que las figuras se posicionan dentro de la escena. De forma arbitraria, se han agregados ciervos de mayor tamaño a la escena de una comitiva con carruajes que bien podría representar la entrada de un virrey o una coronación real.

La posición de los ciervos en esta capilla se repite en los modelos plasmados en la capilla de *Ndodo* Grande. En ambos casos, este animal se encuentra volteando la cabeza en una intención de movimiento. El tamaño del resto de las figuras resalta la importancia de este animal.

Finalmente, un elemento que destaca por su particularidad, es la sirena. Una figura mitológica que surgió de la literatura cristiana llevada por los franciscanos a San Miguel. Esta imagen habrá sido de gran extrañeza para los otomíes de San Miguel, sobre todo para los pobladores de finales del siglo XVIII y el siglo XIX.

Núm. De identificación	SD8
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles y óculo</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: Las líneas de composición a partir del punto de fuga representado por el óculo, se extienden hacia los extremos de la bóveda abarcando todo el segundo tramo. Hay un predominio de la pintura y una falta del volumen en las figuras que se representan sin detalle, las cuales también presentan pérdida cromática además de un oscurecimiento.

La decoración del óculo en diferentes bifurcaciones, se extiende a través de ráfagas florales dando al vano una apariencia de flor que se encuentra rodeada por cuatro figuras humanas que portan objetos litúrgicos.

Núm. De identificación	SD9
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Águila con leones heráldicos</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Posible repinte
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: El acceso a la capilla, ubicado en el segundo tramo de ésta, presenta un arco abocinado con perfil en su intradós. Por encima de este se observan tres figuras relacionadas con la simbología real: dos leones heráldicos y el águila. La representación de los leones, sin volumen y con poca proporción, refleja la manera en la que el autor concibió una especie inexistente en su entorno y alterada por la estética de los libros religiosos de los siglos XVIII y XIX, incluso anteriores.

Hay lagunas cromáticas en el espacio entre los leones y el águila. Parte de la decoración floral se conservan en los costados de los dos leones.

Núm. De identificación	SD10
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Pintura aislada</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Lado mayor, segundo tramo
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: La iglesia representada en esta imagen se compone de dos torres en fachada con disminución decreciente de los pisos del cuerpo de campanas. Su torre se encuentra adornada con estandartes o banderas para un posible hito festivo; también se destaca la presencia de una bóveda o cúpula en la cabecera del templo. Finalmente se observa un pórtico lateral abierto con vanos. Este tipo de arquitectura puede vincularse con la vida parroquial de la comunidad o en torno a las iglesias.

En la mayoría de las capillas, las pinturas de iglesias se muestran acompañadas de figuras humanas como parte de una escena mayor en la que el recinto sagrado es el destino o punto de partida.

Núm. De identificación	SD11
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Oficios, comercio y escenas religiosas</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Lado menor
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



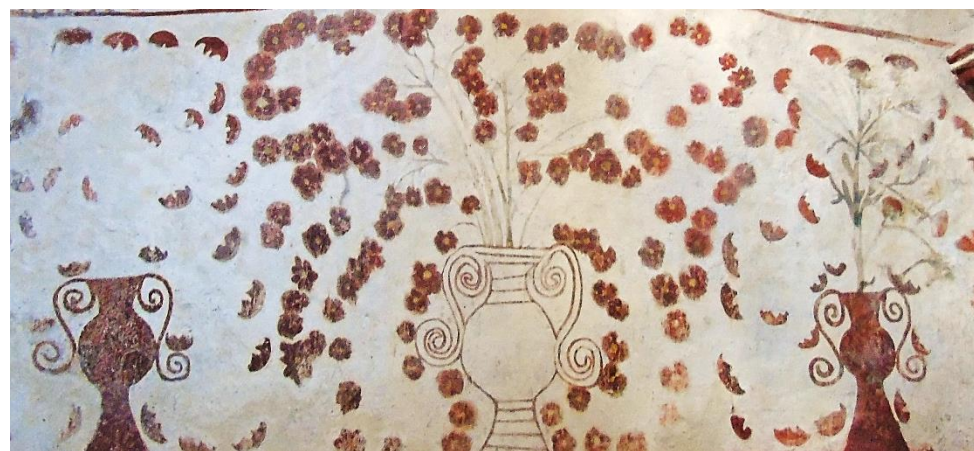
Observaciones: Una de las escenas más interesantes de esta capilla se muestra en el lado menor, donde podemos observar una división de hasta cuatro planos dentro de una narrativa de tipo sinóptica donde las escenas están en desorden y carecen de continuidad narrativa.

Un predominante color rojizo muestra la composición horizontal de figuras planas y sin volumen. Los cuatro acontecimientos plasmados se componen de un primer plano en el que se observa un grupo de ángeles y músicos en procesión hacia la cruz. En los planos inferiores se muestra un intercambio comercial entre un español y un indígena, así como el trabajo de hombres en telares y una iglesia en el centro.

Núm. De identificación	SD
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

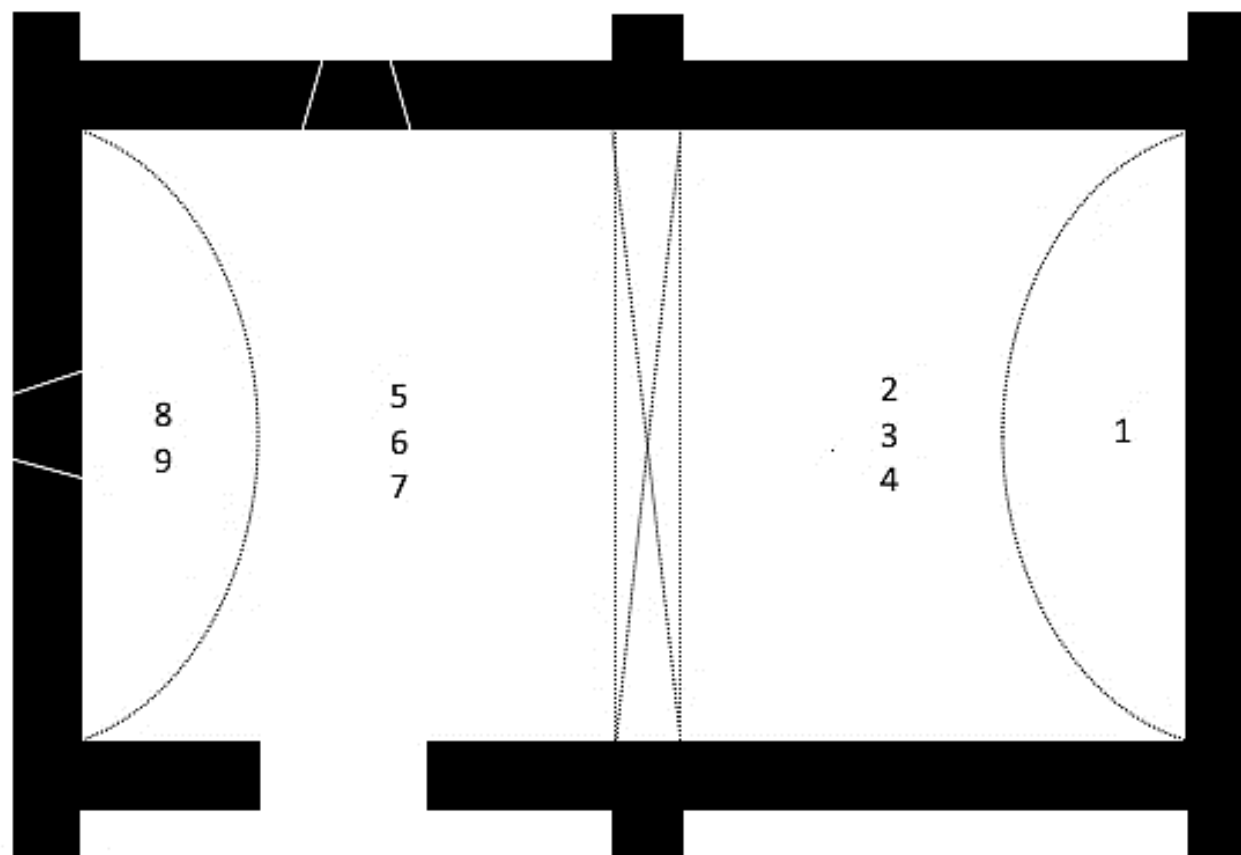
Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Decoración floral</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	San Diego
Ubicación dentro de la capilla:	Todos los muros de la capilla
Estado de conservación:	Bueno a regular
Intervenciones:	Posible repinte
Propietario:	Familia Granado
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399849.16424 Y: 2307744.43660



Observaciones: Toda la capilla de San Diego tiene el mismo tipo de decoración, incluso con el mismo tipo de pérdida cromática. Los vestigios de hojas, flores y aves que emanan de los jarrones decorativos tienen lagunas en el ramaje que presenta un color diferente al original. Este ramaje puede estar hecho con estampillado.

6.7.3. Capilla de *Ndodo* Grande

Ubicación de su pintura mural

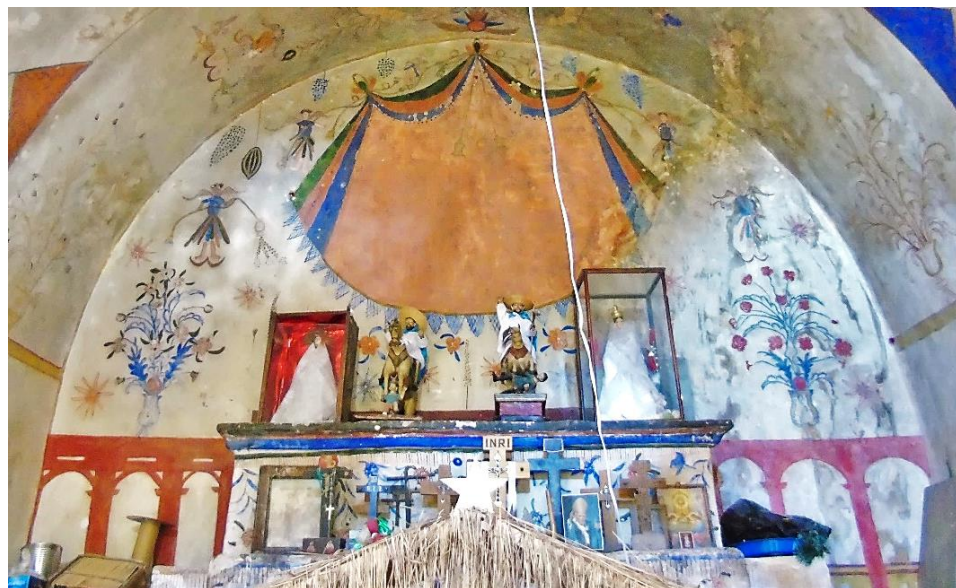


- NG1. Altar
- NG2. Ángeles con iglesia
- NG3. Ángeles, decoración y óculo simulado
- NG4. Ángeles músicos
- NG5. Ángeles y santos
- NG6. Tapiz
- NG7. Calvario
- NG8. Procesión I
- NG9. Procesión II

Núm. De identificación	NG1
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Altar</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	<i>Ndodo</i> Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Muro testero
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: La composición horizontal de la pintura mural del muro testero muestra la arquitectura simulada compuesta de arcos. El predominio de dibujo, la intensidad de los colores y la sencillez en los trazos, son rasgos característicos de la pintura mural de este oratorio. Tampoco hay profundidad, volumen, ni manejo de la luz.

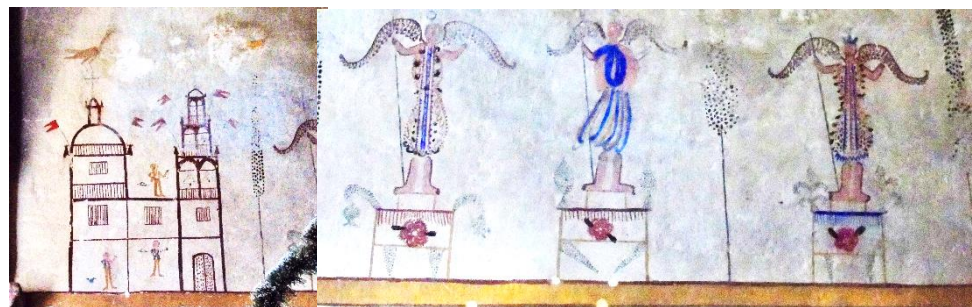
El dosel pintado junto a la decoración floral y los ángeles, es el marco pictórico de los objetos rituales expuestos en el altar: cruces de ánima, imágenes de santos, fotografías y un pesebre.

El estado regular de la pintura refleja el daño provocado por la humedad, las manchas de hollín y la pérdida cromática.

Núm. De identificación	NG2
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles con iglesia</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	<i>Ndodo</i> Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: La sucesión de ángeles en parihuelas y la iglesia al lado, denota un sentido procesional. La escena de gran sencillez vuelve a central la atención en dos de los elementos más recurrentes de la iconografía de las capillas: el ángel y la iglesia.

La inclusión de intensos tonos azules, amarillos y rojos, reflejan los repintes y la utilización de pigmentos de origen sintético.

La representación de esta iglesia es más regular y ordenada en la síntesis de su perfil. Se observa nuevamente el esquema decreciente del cuerpo superior de la torre y una cúpula sobre el alto tambor que cubre la cabecera del templo

Núm. De identificación	NG3
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	Ángeles, decoración y óculo simulado
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	Ndodo Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: Las figuras a destacar en este tramo son los dos ángeles de la bóveda. De mayor tamaño e importancia con respecto a los demás elementos, estas figuras son una reinterpretación con evidente influencia indígena. Las imágenes de proporciones inexactas, son planas y tienen atributos que las identifican como ángeles. El taparrabo, el tambor, la flauta y el tocado en la cabeza denotan la inclusión de la cosmovisión otomí en la creación de las pinturas. De carácter más local, la capilla de Ndodo Grande alberga una iconografía que fusiona tanto lo cristiano como lo indígena.

La decoración del óculo simulado es de tipo agallonada, los banderines y guirnalda que salen de su centro, se extienden a lo largo de su curvatura. También se observan ángeles músicos con instrumentos europeos como la viola de Gamba o el violoncelo. También hay ángeles pasionarios, con objetos de la crucifixión, como los clavos.

En el oratorio se observa una intervención tardía debido a la inclusión de pigmentos sintéticos de tonalidades intensas.

Núm. De identificación	NG4
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles músicos</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	<i>Ndodo</i> Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular a malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: De nuevo se repite la escena de ángeles procesionales que tocan instrumentos como el violín, la guitarra y el tambor. Estos instrumentos son los más presentes en los rituales otomíes.

Además de los ángeles músicos, se observa la figura del arcángel Rafael con uno de sus atributos, el pez. *Ndodo* Grande es la segunda capilla en la que se identifica la presencia de arcángeles, aunque no con la misma importancia como en el caso de los Luna.

Núm. De identificación	NG5
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles y santos</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	Ndodo Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular a malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: La identificación de San José en la escena se intuye por dos de sus atributos (el niño y la vara). Entre los instrumentos musicales que los portan los ángeles, se puede identificar el corno y la corneta.

Además de los ángeles y santos, la presencia de animales será una constante en los muros de esta capilla. Se identifican aves, serpientes, ciervos e híbridos. Hay flora que también se reconoce como endémica de la zona, como en el caso del nopal y la tuna.

El estado de la escena se encuentra deteriorado por la humedad que ha dejado una importante sección dañada, sin embargo, aún se puede reconocer la mayoría de las figuras.

Finalmente, se observa un vano con arco abocinado y de perfil mixtilíneo en su intradós.

Núm. De identificación	NG6
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Tapiz</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	<i>Ndodo</i> Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular a malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: La decoración que predomina en el centro de este tramo de la bóveda se asemeja a una tela o piel de animal con cordones en los extremos que la sujetan. La presencia de figuras humanas y animales se compone de ciertas especies como el armadillo, las garzas, conejos y otros animales no identificados. Las figuras humanas se ven realizando actividades comerciales de trasportación de mercancía. Su atuendo y accesorios se identifican como propios de la cultura otomí (la jícara, el *quesquémetl*).

Núm. De identificación	NG7
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Calvario</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	<i>Ndodo</i> Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular a malo
Intervenciones:	Posible repinte
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: Por encima del arco abocinado del vano de acceso se observa una escena con tres cruces que representan a Jesús, Dimas y Gestas. La imagen está flanqueada por dos animales, posiblemente leones que han sido representados de una manera local. Se observan dos figuras, un hombre a caballo y un paso procesional.

Hay varias inscripciones con nombres de miembros de la familia Luna y Santiago, dos de los linajes más importantes de la comunidad. También se puede ver una fecha, 30 de julio de 1862. Este dato está relacionado con sucesos familiares que podrían ser la muerte, el nacimiento o el casamiento de algún familiar.

Núm. De identificación	NG8
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Procesión I</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	<i>Ndodo</i> Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Lado menor
Estado de conservación:	Regular a malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: En la parte superior de este muro se pueden ver dos escenas que dan continuidad a la temática procesional de las pinturas. De nuevo se observa la simpleza en las imágenes, sin volumen, sin detalle y sin profundidad.

La presencia de dos iglesias con arcos podría hacer referencia a las capillas abiertas. Aunque en la comunidad no se han identificado construcciones de este tipo, hubo una difusión de éstas por parte de las órdenes mendicantes que se encargaron de su edificación principalmente en las zonas urbanas o inmediaciones.

Las escenas representadas son celebración religiosa que nos ubican en la semana santa. En varios de los muros se pueden observar diferentes pasajes de la Pasión de Cristo.

Núm. De identificación	NG9
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Procesión II</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	<i>Ndodo</i> Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Lado menor
Estado de conservación:	Regular a malo
Intervenciones:	Posible repinte
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: En el centro de la escena procesional de este tramo se lee la frase “es la pación”. Se observa un paso con Jesús cargando la cruz y un indígena que lo ayuda. Al lado hay dos imágenes de figuras sagradas o santos, un orador sacro y una comitiva indígena que sigue el recorrido. Como se ha mencionado, las imágenes son muy sencillas y carecen de destreza. *Ndodo* es también una de los espacios donde lo procesional domina la temática pictórica.

A nivel de conservación se percibe un evidente escurrimiento en el muro, llegando a dañar parte de la pintura mural.

Núm. De identificación	NG
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

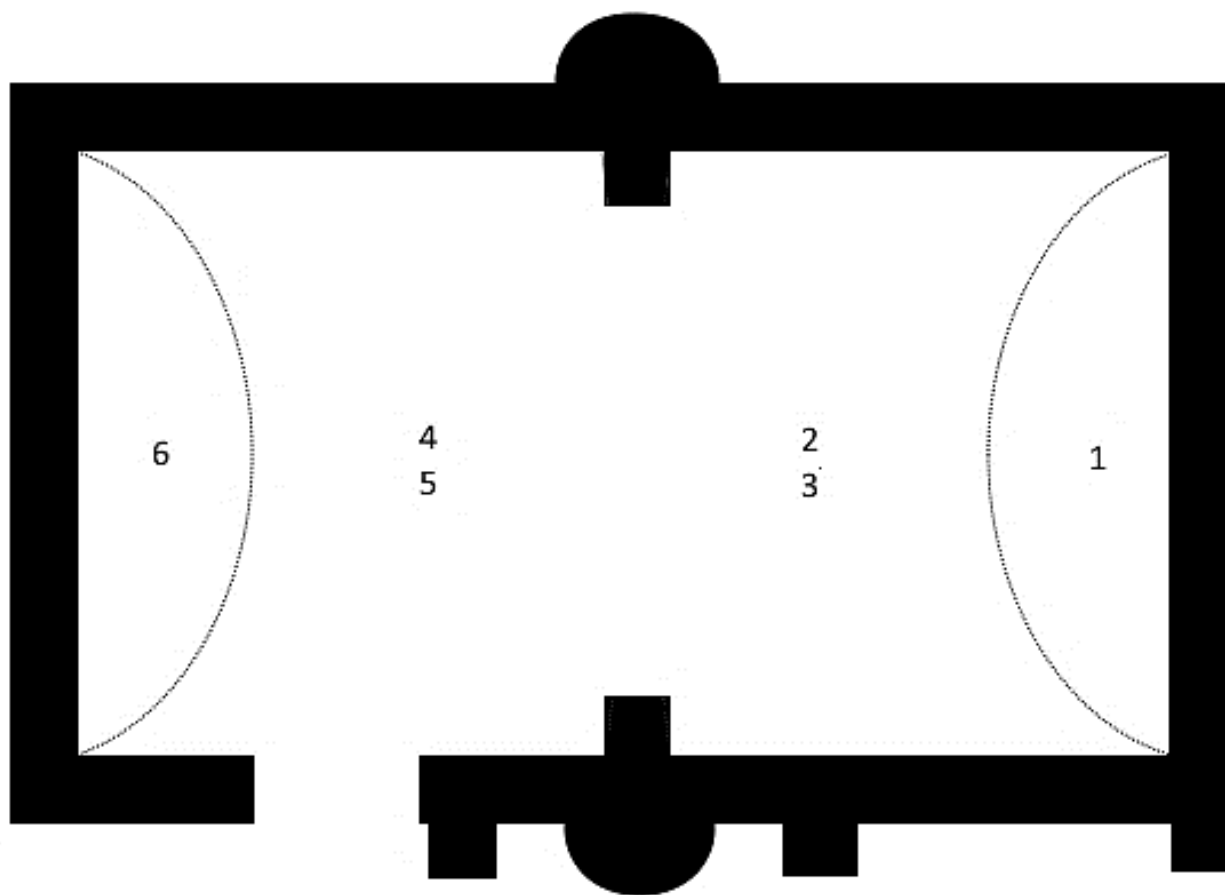
Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Arquitectura simulada</i>
Fecha:	XVIII
Capilla a la que pertenece:	<i>Ndodo</i> Grande
Ubicación dentro de la capilla:	Todos los muros de la capilla
Estado de conservación:	Regular a malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 400054.50638 Y: 2307984.32116



Observaciones: La decoración clásica del zócalo pintado, muestra las pilastras con espacios decorados con *draperies*. Este tipo de decoración es común en todas las capillas. En *Ndodo*, se puede observar una diferencia técnica entre la decoración de este tipo, y las figuras y escenas de la bóveda o el lado mayor. El zócalo parece más elaborado que el resto de las imágenes, lo que indica una guía previa realizada por medio de trazos a los que posteriormente se les agregó una capa de pintura siguiendo los contornos de la decoración. También se observa cierta simetría entre las pilastras y decoración superior. Hay una ausencia de motivos florales sustituidos por líneas curvadas.

6.7.4. Capilla de Don Bato

Ubicación de su pintura mural



- DB1. Altar
- DB2. Águila bicéfala
- DB3. Óculo y arquitectura simulada
- DB4. Arquitectura simulada I
- DB5. Leones
- DB6. Águila y corona

Núm. De identificación	DB1
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Altar</i>
Fecha:	XVIII-XIX
Capilla a la que pertenece:	Don Bato
Ubicación dentro de la capilla:	Muro testero
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399365.69641 Y: 2307966.68214



Observaciones: En el altar se observa la pintura mural de un pabellón con dosel que enmarca la figura de un cristo cautivo. Los motivos florales decoran el arco que forma la bóveda, y los jarrones con flores flanquean la imagen y decoran el muro del altar donde se depositan cruces de ánima, fotografías, flores, crucifijos e imágenes de santos.

Este oratorio tiene la pintura mural más elaborada. Hay un trazo de las líneas y manejo del volumen que evidencia mayor destreza y conocimiento por parte de sus autores.

Núm. De identificación	DB2
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Águila bicéfala</i>
Fecha:	XVIII-XIX
Capilla a la que pertenece:	Don Bato
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Bueno
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399365.69641 Y: 2307966.68214



Observaciones: El águila bicéfala, símbolo de la Monarquía Española, presentan un mejor manejo del color y el volumen. Hay un predominio de la pintura, y los trazos se observan más definidos. También se identifica un manejo de la luz y sobras que no se había visto en otras capillas.

Núm. De identificación	DB3
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Óculo y arquitectura simulada</i>
Fecha:	XVIII-XIX
Capilla a la que pertenece:	Don Bato
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Bueno a regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399365.69641 Y: 2307966.68214



Observaciones: La decoración muestra un patrón de dibujo de contorno, una aplicación de la capa pictórica con pinceladas definidas y un buen manejo del color y la luz. De tendencia barroca, el decorado y arquitectura del óculo corresponde a un florón agallonado con guirnalda que salen de su faja concéntrica.

A nivel de conservación, se observa una pérdida cromática en la decoración.

Núm. De identificación	DB4
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Arquitectura simulada I</i>
Fecha:	XVIII-XIX
Capilla a la que pertenece:	Don Bato
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Posible repinte
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399365.69641 Y: 2307966.68214



Observaciones: De posibles colores sintéticos más brillantes e intensos, el óculo del segundo tramo de la bóveda presenta repintes que se identifican por la diferencia en la tonalidad cromática de este tramo con respecto al resto de la pintura mural del oratorio. Se llega a identificar un repinte en algunas de las guirnaldas.

Núm. De identificación	DB5
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Leones</i>
Fecha:	XVIII-XIX
Capilla a la que pertenece:	Don Bato
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399365.69641 Y: 2307966.68214



Observaciones: Las figuras de los leones presentan volumen y buen manejo del color. Denota una pintura más formal a pesar del daño en una parte importante de ésta. El decorado floral en esta parte de la bóveda tiene una pérdida cromática posiblemente producto de la humedad.

Núm. De identificación	DB6
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Águila y corona</i>
Fecha:	XVIII-XIX
Capilla a la que pertenece:	Don Bato
Ubicación dentro de la capilla:	Lado menor
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Posible repinte
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399365.69641 Y: 2307966.68214



Observaciones: La representación de la corona con símbolos locales muestra un manejo de la técnica menos formal, lo que corrobora la intervención de varias personas en la creación de los murales de esta capilla. También se observa un cambio cromático, decoloración, repintes y escurrimiento en el enlucido.

Núm. De identificación	DB
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

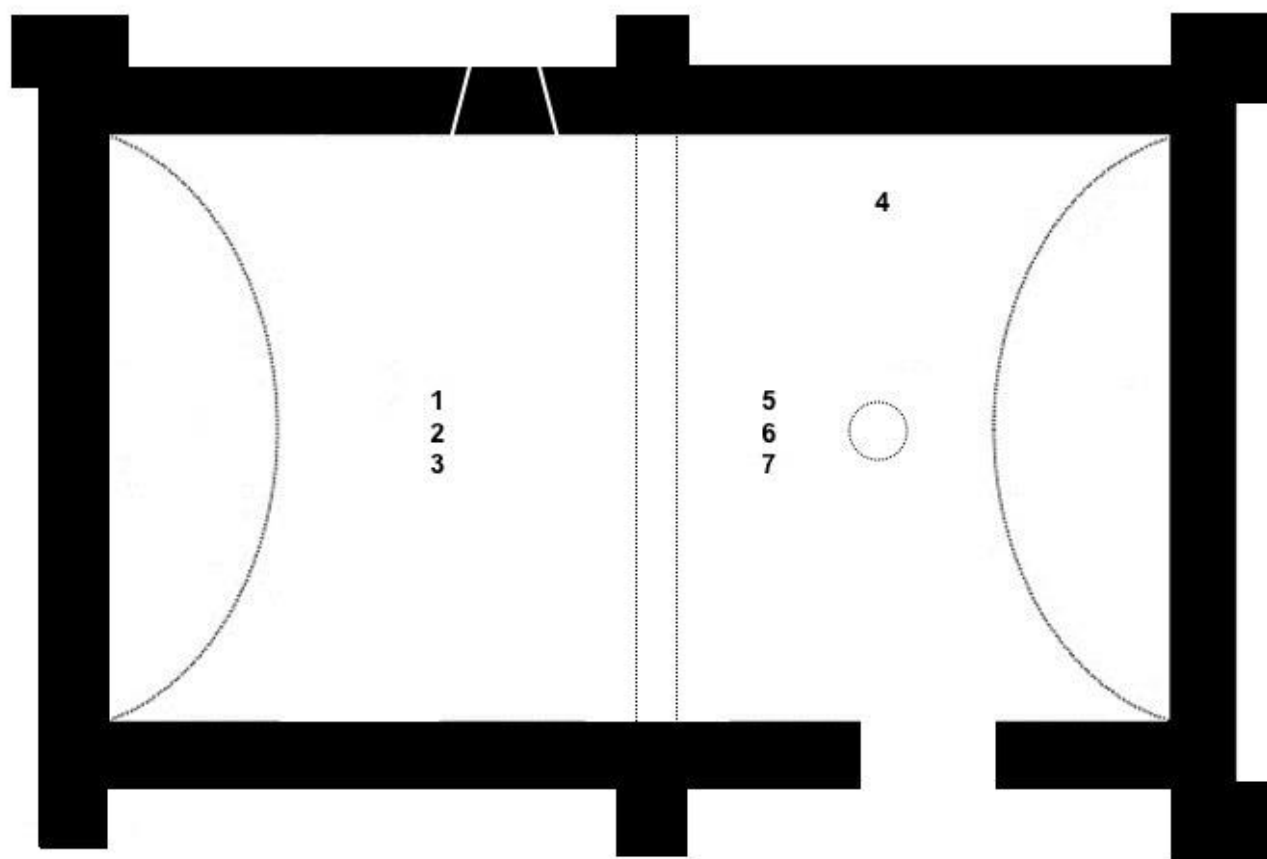
Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Arquitectura simulada II</i>
Fecha:	XVIII-XIX
Capilla a la que pertenece:	Don Bato
Ubicación dentro de la capilla:	Todos los muros de la capilla
Estado de conservación:	Regular
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia De Santiago
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399365.69641 Y: 2307966.68214



Observaciones: La decoración de toda la capilla presenta pérdida cromática y repintes. En el caso del zócalo, el cual denota una imitación de elementos cerámicos, presenta grandes pilastras adosadas con espacios decorados con figuras geométricas a manera de mosaicos. El inicio del arco que forma la bóveda presenta una línea decorativa con los mismos motivos que se han repetido en el oratorio.

6.7.5. Capilla de los Reséndiz

Ubicación de su pintura mural

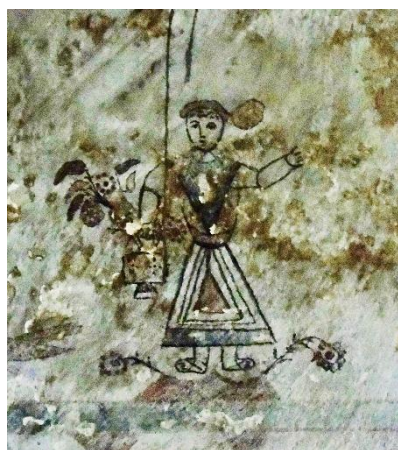


- R1. Ángel y danzante
- R2. Arquitectura simulada
- R3. Ángel e iglesia
- R4. Danzantes
- R5a. Ángeles músicos y ofrendas
- R5b. Ofrenda
- R6. Óculo
- R7a. Miscelánea
- R7b. Asunción de María

Núm. De identificación	R1
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángel y danzante</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Reséndiz
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341



Observaciones: A pesar del mal estado de conservación de las pinturas de esta capilla, aún se puede distinguir una figura humana portando una canasta con flores que pudiera representar una ofrenda. Al lado de esta figura se observa un ángel músico tocando lo que parece ser un violín.

La bóveda se encuentra seriamente dañada por la humedad, así como por las manchas de hollín, los microorganismos y la colonización de pequeña fauna local. Se ha identificado un intento de restauración, aunque no formalmente, en algunos muros de esta capilla. Un encalado poco trabajado se presume hecho por algún miembro de la familia.

Se observa un predominio del dibujo, y como en el caso de los demás oratorios, imágenes planas, sin volumen, perspectiva y proporción.

Núm. De identificación	R2
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Arquitectura simulada</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Reséndiz
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341



Observaciones: Al centro del primer tramo de la bóveda se ubica un óculo pintado, identificado como arquitectura simulada de características similares a los plasmados en el resto de las capillas. De características florales, el óculo muestra una importante fisura que atraviesa parte de la cubierta.

Rodeado de decoración floral, la pintura es una copia del vano con linternilla presente en el segundo tramo de la bóveda. Ambos poseen la misma decoración y pigmentación.

Núm. De identificación	R3
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángel e iglesia</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz
Ubicación dentro de la capilla:	Primer tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Reséndiz
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341



Observaciones: Nuevamente se observa la imagen de ángeles músicos e iglesias en este tramo. Estas dos figuras se repiten en toda la bóveda del oratorio. También se observan árboles al lado a la iglesia como en el caso de las pinturas murales de San Diego.

El predominio del dibujo es evidente en las figuras carentes de color por la pérdida cromática producto del deterioro. Los Reséndiz, es el oratorio que presenta mayor predominio del dibujo sobre la pintura.

Núm. De identificación	R4
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Danzantes</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Malo
Intervenciones:	Repinte
Propietario:	Familia Reséndiz
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341



Observaciones: Existen dos figuras que muestran una intervención hecha por posibles miembros de la familia. Estas pinturas contorneadas presentan grandes lagunas cromáticas.

La importancia del ritual vuelve a evidenciarse en estas imágenes que representan a un danzante hombre portando una sonaja, y una danzante mujer llevando un abanico. Por otro lado, el jarrón con flores al lado de las dos figuras, conserva parte del color original, aunque con bastantes lagunas cromáticas.

Núm. De identificación	R5a
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Ángeles músicos</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Reséndiz
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341




Observaciones: Este tramo es el mejor conservado del oratorio. A pesar de la humedad, aún se pueden identificar la mayor parte de las figuras y escenas, las cuales conservan un poco de su color y forma originales.

El centro de la composición horizontal es la escena de los músicos, ésta tiene un sentido procesional y una decoración vegetal (flores) y animal (aves). Los instrumentos que tocan los músicos se identifican como un violín, una corneta, un tambor, una trompeta y un corno.

Del lado derecho se observa una imagen posiblemente de la Virgen de Guadalupe, y por encima de ésta, una iglesia rodeada de árboles, con hombres subiendo a su campanario. La presencia de un hombre a caballo, es otra alusión a la vida en la comunidad.

Nuevamente, las figuras y escenas carecen de profundidad, volumen, peso y perspectiva.

Núm. De identificación	R5b
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales		
Tipo de obras:	Pintura mural	
Categoría:	Religiosa	
Técnica:	Temple	
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes	
Autor:	Anónimo	
Título:	<i>Ofrenda</i>	
Fecha:	XIX	
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz	
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda	
Estado de conservación:	Malo	
Intervenciones:	Posible repinte	
Propietario:	Familia Reséndiz	
Titularidad:	Privada	
Localidad:	San Miguel Tolimán	
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341	
<p>Observaciones: En esta parte del segundo tramo de la bóveda, se observa una figura humana en posición de oración, junto a una ofrenda. En toda la capilla se han encontrado figuras humanas con ofrendas de características particulares que pudieran asociarse con la palangana que se distribuye entre los asistentes a la fiesta de San Miguel.</p> <p>Hay que mencionar que la diferencia en los trazos denota que la figura del hombre con ofrenda se realizó posteriormente a las figuras de los músicos, lo cual muestra una intervención tardía que refleja las prácticas rituales vividas por la población de la comunidad a través del tiempo. En el tramo se observa nuevamente un ángel músico y pequeños animales que se identifican como conejos y, posiblemente, perros.</p>		

Núm. De identificación	R6
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Óculo</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Reséndiz
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341



Observaciones: El vano que da luz a través de la linternilla, presenta las mismas características pictóricas que el óculo pintado en el primer tramo de la bóveda. De estilo florón agallonado, presenta decoración floral, guirnaldas que se extiende hacia los lados y pequeños banderines que acompañan la ornamenta.

Núm. De identificación	R7a
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	Miscelánea
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Malo
Intervenciones:	Posible repinte
Propietario:	Familia Reséndiz
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341



Observaciones: En este tramo de la bóveda también se observan figuras asiladas que no pertenecen a ninguna escena en particular. Por un lado, se puede ver a una mujer con lo que parece ser un bebe y otra con una canasta con flores y una ofrenda igual a la pintada en otra sección de este tramo. También se puede ver la imagen de un músico con guitarra.

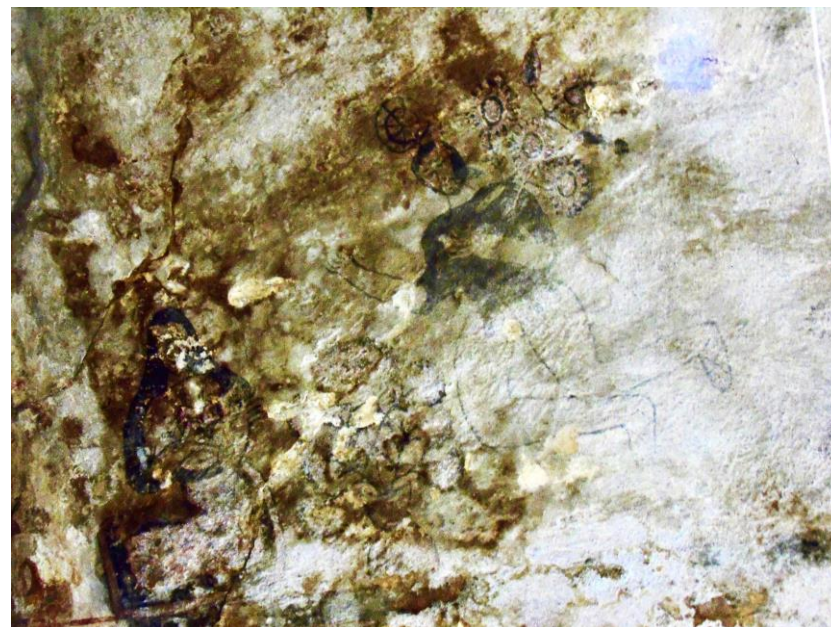
Se vuelve a observa un repinte tardío a manera de restauración en una de las figuras de los músicos la cual se observa contorneada.

El predominio del dibujo, la composición horizontal, la sencillez en la pintura, el deterioro provocado por la humedad, los microorganismos, el hollín y la fauna siguen caracterizando los murales de esta capilla.

Núm. De identificación	R7b
Fecha de catalogación	10/05/2017

Datos generales

Tipo de obras:	Pintura mural
Categoría:	Religiosa
Técnica:	Temple
Materiales:	Pigmentos de origen natural y posiblemente yema de huevo o baba de nopal como aglutinantes
Autor:	Anónimo
Título:	<i>Anunciación a María</i>
Fecha:	XIX
Capilla a la que pertenece:	Los Reséndiz
Ubicación dentro de la capilla:	Segundo tramo de la bóveda
Estado de conservación:	Malo
Intervenciones:	Se desconoce
Propietario:	Familia Reséndiz
Titularidad:	Privada
Localidad:	San Miguel Tolimán
Coordenadas:	X: 399434.33487 Y: 2308164.58341



Observaciones: A pesar del deterioro, una escena con predominio del dibujo, que llama particularmente la atención por hacer referencia a un modelo extraído de alguna biblia, es la anunciación de María. De una sencillez visible, la escena intenta reproducir este pasaje bíblico a través de la mirada indígena. Se observa a María y el arcángel Gabriel cuya interpretación obedece a la intención de plasmar el mensaje cristiano, más allá de la forma y destreza en las imágenes.

CONCLUSIONES DEL ESTUDIO

Los siguientes párrafos son una conclusión de los resultados obtenidos en el análisis de las pinturas murales de las capillas de los otomíes. En esta tesis se ha descifrado el significado e importancia de figuras, escenas y motivos encontrados en las pinturas murales. En este apartado se ha recapitulado dicho significado y se reflexiona al respecto.

Ya se ha dicho que, a raíz de la conquista española, la cosmovisión del hombre prehispánico se fusionó al nuevo corpus teológico del arte cristiano. Este arte expuso la interpretación indígena influenciada por la doctrina cristiana de los frailes españoles que buscaban mostrar su fe a través de imágenes, esculturas y arquitectura⁵⁷⁰. En el caso de las capillas familiares, la pintura mural en su interior mostró una estrategia de la labor evangelizadora, los franciscanos llegados a la región se integraron con la población indígenas y comenzaron la tradición ceremonial del culto cristiano practicado a través de manifestaciones como la fiesta patronal, iniciada en el siglo XVIII un par de décadas antes de la creación del primer oratorio familiar de la comunidad y escasos años antes de que San Miguel adquiriera un estatus de independencia con relación a su cabecera municipal.

Vinculadas a los sacramentos y devoción, las capillas de los otomíes comenzaron siendo espacios que simbolizaban el bautismo de la población. En este caso, fueron los primeros pobladores de localidad y los ancestros de los actuales propietarios de las capillas quienes comenzaron la construcción de los oratorios. Posteriormente, las capillas siguieron ligadas a los ritos de paso de los integrantes que conformaban un linaje. Las bodas, bautismo y velaciones se realizaban en ahí reforzando el papel de espacios de culto que tenían como finalidad la propagación de la fe y la integración de la población unida a través de los vínculos familiares.

La importancia de los oratorios y su relevancia en la comunidad se reflejó no sólo a través de las ceremonias y rituales sino también a través de su pintura mural. Las capillas con pinturas fueron y son las más importantes. La misión de los franciscanos se perpetuó a través del arte en los oratorios de mayor proyección dentro del ceremonial otomí local. Aún hoy en día, las capillas más importantes y mejor conservadas continúan siendo las relacionadas con las fiestas, tal es el caso de los Luna y Don Bato.

La construcción de los oratorios familiares nos sitúa en un periodo de tiempo que va del siglo XVIII al siglo XX. Durante dos siglos, las pinturas murales experimentaron intervenciones, deterioro

⁵⁷⁰ Reyes-Valerio, 2000: 140.

y restauraciones, aunque el significado de sus imágenes permaneció gracias a la práctica del ritual y la transmisión de conocimientos de generación en generación.

En ese periodo de tiempo, la comunidad de San Miguel experimentó una serie de movimientos sociales que fueron clave en la conformación de la nueva nación mexicana. Acontecimientos religiosos, reformas agrarias y migraciones fueron algunas de las circunstancias que influenciaron las manifestaciones culturales de los habitantes. A pesar de ello, la tradición del ceremonial siguió en vigor a través de sus ceremonias, espacios y objetos simbólicos.

El carácter predominantemente religioso de las pinturas de las capillas familiares se expuso en escenas y figuras devocionales que inspiraron la conversión y el mantenimiento de la fe cristiana. Escenas procesionales, Pasajes bíblicos, figuras de santos y ángeles; contribuyeron al inicio y reforzamiento de los preceptos cristianos ligados al interés propagandístico de la Corona Española reflejado en imágenes reales como el águila bicéfala y los leones heráldicos.

La fuente de inspiración surgida de grabados de temática cristiana encontrados en literatura religiosa se evidencia en la caracterización de escenas como el Nacimiento de Jesús, el santo bautismo o la pasión de Cristo. Las imágenes de santos, vírgenes y ángeles enfatizan el culto a nivel pictórico.

Las gráficas obtenidas de la identificación y conteo de las imágenes en cuanto a temas y recurrencia arrojan un resultado interesante, pero a la vez esperado. La figura más frecuente en las pinturas murales fue el ángel, evidenciando su importancia ya sea como elemento simbólico o como acompañamiento de figuras más importantes dentro de escenas bíblicas.

Lo cierto es que la figura del ángel fue también la más susceptible de ser caracterizada por los autores de las pinturas de cada capilla. Por ejemplo, en los Luna se observa un ángel más apegado a la iconografía cristiana en donde se le suele representar ataviado de ropajes que podrían recordar incluso a los ángeles arcabuceros. Un ángel más local se puede ver en la bóveda de la capilla de *Ndodo* Grande en donde se le suele representar de una forma menos estilizada y con atributos locales tales como los faldellines.

La figura humana es la segunda imagen más recurrente en la iconografía de la capilla. Al igual que el ángel, la figura humana suele estar caracterizada de diferente forma en cada capilla. En los Luna se observan imágenes que pueden ser identificadas como personas que realizan un oficio o incluso como personajes de las danzas de san Miguel. También en la capilla de *Ndodo* Grande se evidencian ciertos oficios y vestimenta tradicional en algunas pinturas.

En la capilla de San Diego, la figura humana no se caracteriza con tanto detalle, aunque también se pueden llegar a identificar actividades y oficios. A algunas imágenes carecen de rostro o ha sido borrado, incluso, en la capilla de San Diego se puede ver una figura a la que se le ha realizado una

intervención tardía para colocare ojos y boca. Se observan también siluetas que podrían ser concebidas como ángeles sin algunos atributos como las alas.

Figuras de iglesias también proliferan en las capillas, éstas suelen formar parte de una escena, aunque también se les ha encontrado aisladas. Los animales, si se clasifican en términos generales sin especificar la especie, componen un número importante ocupando el tercer lugar en frecuencia.

Un porcentaje menor lo ocupan las imágenes religiosas, escenas del Nuevo Testamento y figuras cristológicas, marianas y santos. Si englobamos todas las imágenes de temática cristiana obtenemos que, más de la mitad reflejan su carácter religioso.

La inspiración de las pinturas surgió de literatura religiosa con grabados y estampas de la época o anteriores. Así mismo, las relaciones festivas también influyeron en la representación de figuras y escenas alusivas a celebraciones reales que se fueron transformando a través de los cambios políticos y territoriales que sufrió la nueva nación.

Otra inspiración de estas pinturas fue iconografía encontrada en recintos aledaños, la influencia de iglesias como la parroquia de San Pedro, tuvo un papel importante en las pinturas de los oratorios de los otomíes. Las similitudes entre los dos espacios muestran un predominio del dibujo, una representación de figuras religiosas (ángeles, santos, vírgenes), una arquitectura simulada y sencillez en líneas y formas.

A la llegada de los misioneros, los naturales contaban con la experiencia escultórica y pictórica heredada de los códices, murales, monumentos y otras expresiones artísticas prehispánicas. Este hecho contribuyó en la producción de nuevas formas de arte influenciadas por un estilo y elementos regionales, así como por el arte europeo. Animales, plantas y objetos locales se mezclaron con símbolos cristianos adoptando las formas y colores de la cosmovisión indígena. Este es el caso de las pinturas murales de los oratorios en las que se observa la inclusión de elementos locales como especies de animales, figuras humanas con atributos y atuendos regionales, figuras religiosas y motivos decorativos con influencia local, actividades culturales y económicas realizadas en la región, ceremonias religiosas de la comunidad, y acontecimientos del pasado.

La pintura como elemento de pacificación, fue un componente recurrente en la doctrina impartida por los misioneros, quienes sustituyeron los espacios sagrados de los indígenas colocando símbolos e imágenes cristianas que, al ser asociadas a las deidades, permitieron facilitar su asimilación. La herencia prehispánica se funde con la religión traída por los españoles dando como resultado un arte que requiere del conocimiento histórico y cultural para poder ser comprendido y valorado.

Las pinturas tuvieron una función doctrinal a través de la cual se difundió el cristianismo en la región. Sin embargo, subsistieron intencionalmente o no, elementos ligados al pensamiento indígena,

que pasaron inadvertidos a ojos de los evangelizadores⁵⁷¹. En este punto se puede decir que las pinturas murales de los otomíes representan un arte cristiano que ha sido caracterizado tomando en cuenta elementos locales que hacen a este tipo de expresión una muestra sintética del mundo cristiano y la cultura de los otomíes.

Este arte surgido a partir de la conquista se desarrolló en diferentes realidades culturales en las que el significado y simbolismo de las imágenes cristianas adoptó tinte locales provocando un arte propio y distintivo. Algunos elementos modificaron su función como en el caso del águila bicéfala de los Austria que puede encontrarse en la misma capilla que también posee una representación del águila mexicana sobre una corona. Entre ambas figuras se identifica una diferencia clara a nivel técnico por lo que es evidente que el águila mexicana fue creada posteriormente a la figura del águila de los Austria la cual concuerda más con el estilo y técnica del resto de las figuras de la capilla de Don Bato.

La influencia local se observa también en la técnica, el estilo y la utilización de los recursos que ofrecía el entorno. Es probable que hubiera una intencionalidad al momento de plasmar figuras que representaran las reminiscencias de la cosmovisión prehispánica, sin embargo, también cabe la posibilidad de que se tratara de una práctica o tradición pictórica heredada de padres a hijos y en la cual se usaban ciertos estilos e imágenes con un sentido más simple y descriptivo.

Los autores de estas pinturas fueron muy probablemente integrantes de las familias propietarias de las capillas; estos fueron guiados por sacerdotes franciscanos asentados en la región. De acuerdo a las diferencias de líneas y formas, se descubrió la intervención de varios individuos a través de los años, marcando un periodo de participación e intervenciones de dos siglos. La diferencia en la intensidad de los pigmentos sugiere la utilización de material moderno y recursos sintéticos que sustituyeron a los elementos originales. Así mismo, la forma de las figuras muestra una intervención tardía sin conocimiento sobre pintura mural a pesar de la evidente destreza que se puede percibir en figuras como las plasmadas en la capilla de Don Bato.

El estudio de las pinturas permitió la interpretación de imágenes que pueden analizarse individualmente o como parte de una escena que representa situaciones o eventos culturales en la vida de los otomíes de San Miguel. A lo largo de este estudio se enfatizó en el carácter popular de las pinturas de los otomíes. La falta de realismo de la mayoría de las imágenes debe entenderse más allá de la poca experiencia y formación artísticas de sus autores. Una figura o escena carente de realismo puede ser plasmada como tal a causa de la percepción local del artista, para quien ciertas imágenes o símbolos no pueden ser interpretados de una manera objetiva.

⁵⁷¹ Reyes-Valerio, 2000: 262, 264.

La identificación del objeto pintado debe estar sujeto al sentido simbólico que le atribuye la cultura que lo representa gráficamente. Razón por la que el concepto de realismo está siempre sujeto a la idea de su creador y podrá ser leído o interpretado de acuerdo al grado de información que se tenga del contexto cultural del grupo estudiado [...] Cada conjunto pictórico lleva implícito algún tipo de mensaje de carácter social, político, económico o religioso⁵⁷².

Con base en lo expuesto anteriormente, se puede evaluar el carácter artístico y simbólico de las pinturas murales intentando comprender sus rasgos indígenas. Las pinturas murales de los otomíes deben ser concebidas desde la realidad colectiva a la que se integran como parte de espacios ceremoniales que enmarcan celebraciones que componen el año litúrgico cristiano, así como el calendario ritual local también relacionado con la cosmovisión de los otomíes quienes encuentran en algunas de las capillas reminiscencias del culto prehispánico a los astros como el Sol y la Luna. El culto a la naturaleza, las montañas, los ríos, ciertos animales y la proliferación de especies como aves dentro de las capillas podrían ser el resultado de una devoción particular implícita en la decoración y motivos que acompañan escenas y figuras.

El culto a los difuntos se refleja en las cruces de ánima depositadas en el altar de la capilla y al interior de los calvarios con la intención de representar a cada miembro fallecido y recordado por su familia a través de la fiesta a los muertos en la que cada 1 y 2 de noviembre los pobladores veneran a sus seres queridos por medio de ofrendas hechas de flores alimentos y objetos del gusto del difunto. Los altares de muertos en Tolimán adquieren características propias y distintivas con relación a otras regiones del país. Por ejemplo, en San Miguel los altares se forman por medio de arcos que se hacen con varas de carrizo fingiendo una bóveda que recuerda las construcciones religiosas.

Además de la influencia indígena simbólica también existen vestigios de la técnica y estilística prehispánicas que pudieron sobrevivir en los murales de las capillas de los otomíes. Anteriormente se habló de la influencia chichimeca y teotihuacana en las manifestaciones artísticas de la región de Tolimán como consecuencia de migraciones e intercambios comerciales y culturales; parte de esta influencia se refleja en la técnica pictórica utilizada en la creación de las pinturas murales de los otomíes,

El temple fue la técnica predominante en la creación de las pinturas murales, aunque también se observa la aplicación de fresco, pero en muy poca medida. El temple, al ser una técnica menos complicada, fue el procedimiento idóneo para ser utilizado por los indígenas de San Miguel. Por otro lado, el ocre rojo, el uso de yema de huevo como aglutinante y la posible aplicación de baba de nopal en el proceso pictórico también forman las pinturas murales de las capillas de los otomíes.

⁵⁷² Angulo, 1996: 72.

El posible uso de pigmentos de origen mineral como el óxido de fierro recuerda los grandes fondos rojos teotihuacanos y el uso recurrente de este color en glifos y figuras monocromáticas. El rojo también se encuentra en los estilos pictóricos del semidesierto en los que se observan motivos lineales monocromáticos de ocre rojo⁵⁷³. Así mismo, la aplicación de pigmentos sintéticos, identificada por el aspecto del color, suele estar presente en algunas capillas como la de *Ndodo Grande*.

Los repintes o intervenciones tardías se encuentran en la mayoría de las capillas, aunque se desconoce si debido a su restauración, el oratorio de los Lunas experimentó una de estas intervenciones, aunque es probable que así haya sido debido al fácil acceso que se tienen a las capillas al menos por parte de miembros de la familia propietaria.

A través de esta tesis se pretende visibilizar un tema que ha sido poco estudiado. Aunque a raíz de la declaratoria de patrimonio de la región de Tolimán, las capillas han recuperado cierta importancia, éstas siguen siendo desconocidas por la población y autoridades a nivel nacional. Este estudio centra la atención en una forma particular de representar una realidad que, en su momento, tuvo gran trascendencia y que ahora es un testimonio del pasado que debe protegerse, valorarse y entenderse. Los resultados obtenidos en cuanto a la caracterización de las pinturas nos han permitido saber un poco más sobre la cultura de los otomíes de esta región, sus tradiciones, sus creencias, sus lugares de culto, su identidad.

La tesis también permitirá conservar las pinturas murales de los otomíes en un registro fotográfico que servirá a futuras investigaciones que requieran conocer el estado de las pinturas. La clasificación visual de figuras y escenas otorgará una visión sobre la temática y contenido simbólico, así como su relación con el ceremonial festivo.

También se espera que con la difusión de esta investigación las autoridades pertinentes realicen las gestiones necesarias para la puesta en valor de los oratorios y sus pinturas murales. A nivel gubernamental se desearía que los programas de recuperación y restauración del patrimonio consideraran importantes todas las capillas y no sólo aquellas con mayor importancia en la comunidad.

Esta investigación puede contribuir incluso en la recuperación y puesta en valor de capillas de los otomíes de otras regiones del país como el caso de los oratorios del municipio de San Miguel de Allende Guanajuato y el Valle del Mezquital en Hidalgo. Se requiere también un esfuerzo para que las pinturas de las capillas sean consideradas más allá de un folclor, un distintivo de la cultura de los otomíes del país, quienes comparten la edificación de capillas familiares dedicadas a sus difuntos,

⁵⁷³ Viramontes, 2005a: 55.

edificadas en honor al fundador de un linaje, ubicadas en el predio familiar y construidas para ser espacios de culto público y privado con características propias como la edificación de calvarios.

Finalmente, el estado de conservación y la restauración de las capillas son puntos fundamentales para comenzar la valoración de estos recintos y la riqueza cultural de su interior. Se ha mencionada a lo largo de esta tesis, que el deterioro de las pinturas ha abarcado las cinco capillas analizadas. Este daño a nivel estructural y pictórico ha afectado en gran medida y principalmente a la capilla de los Reséndiz. Este hecho dificultó el análisis de la pintura mural que aún se conserva y que, de no aplicarse medidas de restauración, se perderá con el paso del tiempo.

La importancia de proponer programas de restauración y políticas de conservación es vital para rescatar la tradición de los espacios familiares de los otomíes. La conservación de las pinturas dependerá de los programas aplicado a nivel técnico y social, ya que se requerirá de la participación y conciencia de la población para lograr el cuidado y mantenimiento de las pinturas murales de las capillas familiares.

En primera instancia es necesario realizar un examen científico de las capillas que no han sido sujetas a tal investigación. En el caso del oratorio de los Luna, se sabe por sus restauraciones que se ha realizado un diagnóstico sobre el estado de sus pinturas con base en pruebas químicas. Con ello se ha identificado concretamente la técnica utilizada, así como ciertos materiales involucrado en su proceso pictórico como la yema de huevo. El estudio en las capillas de esta tesis permitirá tener un punto de partida a partir del cual se pueda comenzar con las debidas propuestas de restauración que den solución al deterioro en la pintura mural del os oratorios que ha sido severo en capillas como los Reséndiz.

En este punto la restauración es necesaria no sólo por el nivel de deterioro sino también para dar sustento a la declaración patrimonial de la UNESCO que ha reconocido a la región de Tolimán como patrimonio inmaterial de la humanidad. Ante este hecho es menester no sólo conservar adecuadamente el patrimonio sino restaurar parte de éste.

El diagnóstico científico de las pinturas permitirá tener una visión sobre su estado de conservación a partir del cual se pueda comenzar con las medidas de recuperación las cuales deben involucrar tanto a las instituciones pertinentes, como a la sociedad en general y sobre todo los habitantes de San Miguel.

Recordemos que estas pinturas murales tienen un papel importante al representar elementos y actores de la fiesta patronal de San Miguel. Dos figuras que muestran a los danzantes de la fiesta se encuentran en la capilla de Los Luna, también se puede identificar la figura de san Miguel arcángel e incluso suele depositarse en la capilla la imagen del santo patrono. A los Luna también asisten las cuadrillas de danzantes que realizan varias ceremonias en su interior.

En un nivel menos religioso, en la capilla de *Ndodo* Grande se pueden observar algunas figuras realizando ciertas actividades con atuendos y accesorios otomíes. Por ejemplo, se puede ver una mujer portando un *quesquémetl* y una jícara para llevar el agua. También se ve un hombre, que parece ser comerciante, transportando mercancía en un burro. En la capilla de los Reséndiz se observan varias figuras humanas en posición de culto ofreciendo lo que parece ser una ofrenda. La presencia de animales locales también refleja parte de la realidad de la comunidad.

Las pinturas murales de los oratorios son importantes para la vida ritual de la comunidad, pero no hay una relevancia consciente de su función. El estudiarlas y darlas a conocer dentro y fuera de San Miguel Tolimán podría ser el primer paso para lograr su protección que no se ha visto muy reflejada a raíz del reconocer de la zona del semidesierto como patrimonio inmaterial de la humanidad. La implementación de medidas pertinentes para la conservación de estos espacios será crucial en su recuperación y difusión como testimonio visual de la historia y cultura de los otomíes de San Miguel.

Dentro de las propuestas de restauración se pueden citar las siguientes:

- Difusión y puesta en valor de parte del patrimonio inmaterial de la región de Tolimán a partir de investigaciones y estudios científicos en los que se dé a conocer el tema a la comunidad científica y posteriormente a la sociedad civil.
- Promover las pinturas de las capillas de los otomíes como parte del patrimonio cultural de las comunidades indígenas y la nación mexicana.
- Involucrar a la sociedad en programas de recuperación y rescate del patrimonio a través de la educación y difusión a nivel local y nacional por medio de instituciones y autoridades correspondientes.
- A demás de la protección del Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, se pueden promover también otro tipo de apoyo que involucre una mejor propuesta de conservación.
- Opciones de restauración a corto plazo en las que se solicite a los organismos involucrados de su protección (INAH, Gobierno del Estado de Querétaro) una acción inmediata en las capillas con un mal estado de conservación como el caso de los Reséndiz y algunas pinturas de *Ndodo* Grande y San Diego.
- Proponer una ruta de capillas a través de la cual se puedan visitar los oratorios. Esta acción sería gestionada por la propia comunidad en conjunto con las autoridades pertinentes y con la ayuda de recursos e infraestructura acorde al plan. En este punto también se podrían reforzar rasgos culturales creando un paisaje lingüístico bilingüe el cual apoyara la ruta capillas tanto en otomí como en español.

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Altar de la capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.	14
Figura 2. Esquema de un soporte y su respectiva preparación pictórica. Elaboración propia, 2017.	18
Figura 3. Segmento de mural dañado en la capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.	20
Figura 4. Pigmentos sintéticos en la capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2015.	22
Figura 5. Bruñido en muro lateral de la capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.	26
Figura 6. Segundo tramo de la bóveda de la capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2018.	27
Figura 7. Humedad ascendente en la capilla de San Diego. Elaboración propia, 2017.	28
Figura 8. Humedad por condensación, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.	29
Figura 9. Bóveda de la capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2017.	30
Figura 10. Bóveda de la capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.	31
Figura 11. Pintura lavada, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.	32
Figura 12. Intervención posterior a la creación de la pintura mural en la capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.	33
Figura 13. Repinte de una figura en la capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2015.	34
Figura 14. Reintegración cromática, trateggio rigattino en mural de la capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.	37
Figura 15. Fachada de la capilla de San Isidro Labrador, San Miguel de Allende. Fotografía de David Wright, 2015.	54
Figura 16. Bóveda de la capilla de San Isidro Labrador, San Miguel de Allende. Fotografía de David Wright, 2015.	55
Figura 17. Pintura mural en la capilla de San Isidro Labrador, San Miguel de Allende. Fotografía de David Wright, 2015.	56
Figura 18. Fachada de la capilla La Pinta. Fotografía de Benjamín Arredondo, 2012.	57
Figura 19. Calvario de la capilla La Pinta. Fotografía de Benjamín Arredondo, 2012.	57
Figura 20. Pintura mural de la capilla La Pinta. Fotografía de Benjamín Arredondo, 2012.	58
Figura 21. Bóveda de la capilla La Pinta. Fotografía de Benjamín Arredondo, 2012.	58
Figura 22. Conjunto devocional orientado este-oeste. Con cruz sobre el extradós de la bóveda, un óculo en el muro norte y gárgola, todo de cantera rosa. José María Pino Suárez. Foto EMZS. Fotografía tomada Pineda, 2005: 222.	59
Figura 23. Nicho con cubierta de bóveda de canon corrido. Formó parte de un conjunto devocional. José María Pino Suárez, Hgo. Foto: R. P. M. Fotografía tomada de Pineda, 2005: 220.	60
Figura 24. Óculo de un oratorio tallado en cantera rosa. José María Pino Suárez, Hgo. Foto: RPM. Fotografía tomada de Pineda, 2005: 245.	61
Figura 25. Iglesia dibujada en el paramento oriental de un oratorio doméstico. José María Pino Suárez, Hgo. Foto: EMZS. Fotografía tomada de Pineda, 2005: 254.	61
Figura 26. Iglesia dibujada en el paramento oriental de un oratorio doméstico. José María Pino Suárez, Hgo. Foto: EMZS. Fotografía tomada de Pineda, 2005: 254.	62
Figura 27. Estilo rojo lineal Cadereyta. Imagen original de Carlos Viramontes 2005: 72.	64
Figura 28. Estilo policromo Victoria. Imagen original de Viramontes 2005: 74.	65
Figura 29. Estilo rojo lineal Zamorano. Imagen original de Viramontes 2005: 76.	65
Figura 30. Sacerdotes sembradores, Arqueología Mexicana. Imagen tomada de Zonas Arqueológicas, Teotihuacán. Instituto Nacional de Antropología e Historia (http://lugares.inah.gob.mx/zonas-arqueologicas/zonas/estructuras/3893-382-tepantitla.html?lugar_id=1717 , acceso: 11 de septiembre de 2017).	68
Figura 31. Cronología prehispánica. Elaboración propia, 2017.	69

Figura 32. Gran pájaro. Imagen tomada del Museo de Murales Teotihuacanos, Beatriz de la Fuente. Instituto Nacional de Antropología e Historia (http://lugares.inah.gob.mx/museos-inah/museo/museo-piezas/3921-3921-gran-pajaro.html?lugar_id=419 , acceso: 30 de agosto de 2017).	71
Figura 33. Procesión de jaguares y coyotes, Archivo del proyecto “La pintura mural prehispánica en México”. Imagen tomada de Alvarado; Peña, 2007. Zonas Arqueológicas, Teotihuacán. Instituto Nacional de Antropología e Historia (http://lugares.inah.gob.mx/zonas-arqueologicas/zonas/estructuras/7149-382-atetelco.html?lugar_id=1717 http://lugares.inah.gob.mx/zonas-arqueologicas/zonas/estructuras/7149-382-atetelco.html?lugar_id=1717 , acceso: 7 de septiembre de 2017).	72
Figura 34. Los indios ante el calvario, Imagen tomada de La Maza, 1945: fig. 28.	79
Figura 35. Grabado de la página 126. Imagen tomada de Caviari, 1685.	82
Figura 36. Grabado de la página 135. Imagen tomada de Caviari, 1685.	83
Figura 37. Grabado de la página 283. Imagen tomada de Caviari, 1685.	83
Figura 38. Figura del león con el mundo. Imagen tomada de R.P.Fr. <i>Leandri de ss</i> , 1678.	84
Figura 39. Municipio de Tolimán. Elaboración propia, 2017.	88
Figura 40. Región chichimeca. Elaboración propia, 2017.	89
Figura 41. Provincias Franciscanas. Imagen tomada del Inventario, vol. 1, 2009: 31, adaptado de Gerhard, Geografía Histórica de la Nueva España, p. 19.	91
Figura 42. Distribución de hablantes de lenguas oto-mangue en México. Imagen tomada del Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales (https://www.inali.gob.mx/clin-inali/mapa.html#5,%20acceso:%209%20de%20mayo%20de%202017 , acceso: 9 de mayo de 2017).	105
Figura 43. Porcentaje de hablantes de lengua otomí en México, 2015. Elaboración propia, 2017.	106
Figura 44. Huéhuatl y sonaja de ayoyotes. Elaboración propia, 2016.	108
Figura 45. Altar otomí. Elaboración propia, 2006.	111
Figura 46. Cruces de ánimas. Imagen tomada del Inventario, vol. 1, 2009:109	115
Figura 47. Puntos cardinales. Elaboración propia, 2016.	120
Figura 48. La cruz y el ciclo del agua. Elaboración propia, 2016	120
Figura 49. Encargo de los vestidos. Elaboración propia, 2016.	130
Figura 50. Indumentaria de las danzas. Elaboración propia, 2016.	131
Figura 51. Danza del Espíritu Guerrero. Elaboración propia, 2016.	132
Figura 52. Danza Halcones de San Pablo. Elaboración propia, 2016.	135
Figura 53. Danza Peregrinos de Carrizalillo. Elaboración propia, 2016.	136
Figura 54. Danza Peregrinos de Colón. Elaboración propia, 2016.	137
Figura 55. Estructura del chimal. Elaboración propia, 2016.	139
Figura 56. Decoración. Elaboración propia, 2016.	140
Figura 57. Bendición. Elaboración propia, 2016.	141
Figura 58. Levantamiento. Elaboración propia, 2016.	142
Figura 59. Arcángeles de la capilla de los Luna. Elaboración propia, 2016	143
Figura 60. Las danzas en la pintura mural, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.	144
Figura 61. Ángeles en procesión, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2016.	145
Figura 62. Siglo XVIII, Procesión de San Juan Nepomuceno, Banco Nacional de México. En: Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860, Museo Nacional de Arte, México, 2000, p. 98. Imagen tomada de Mínguez et ál., 2012: 211.	145
Figura 63. Comitiva, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.	146
Figura 64. Proclamación de Don Carlos IV, dibujos en colores, de los festejos celebrados por D. Felipe Bartolomé Ramírez, cacique de la Villa de San Miguel el Grande. Imagen tomada del Archivo General de Indias, grupo documental Mapas y Planos México, 1791, núm. 434.	147
Figura 65. San Felipe de Jesús, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.	148
Figura 66. Imagen devocional de san Felipe de Jesús. 1781 Martínez de Adame, Joseph, Sermón de San Felipe de Jesús, predicado el 5 de febrero de 1781. El día que se estrenó el nuevo oficio y misa concedida al glorioso santo por la Silla Apostólica, por el R. P. D. Joseph Martínez de Adame, celebrando el pontifical el Ilm. Sr.	

Dr. D. Alonso Núñez de Haro y Peralta. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, México. Biblioteca Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Imagen tomada de Mínguez et ál., 2012: 270.	149
Figura 67. Obelisco que, en la ciudad de la Puebla de los Ángeles, celebrado la jura de nuestro Rey, y Sr. D. Carlos III Erigió el Nobilissimo, y Leal Gremio de sus Plateros, quienes en esta estampa lo dedican y consagran a su Magestad, por mano de su nobilissima Ciudad, impreso en el Real Colegio de San Ignacio, Puebla, 1763. Biblioteca del Centro de Estudios Históricos de México (Fundación Carso Condumex). Imagen tomada de Mínguez et ál., 2012: 233.....	151
Figura 68. Ubicación de las capillas de San Miguel Tolimán. Imagen tomada del Catálogo Nacional, vol. 4, 1991:457.....	154
Figura 69. Esquema de composición. Imagen tomada de Lugares de memoria, 2010: 92.....	155
Figura 70. Tipos de calvarios. Imagen tomada del Inventario, vol. 1, 2009: 99.	155
Figura 71. Tipos de fachadas. Imagen tomada del Inventario, vol. 1, 2009: 100.....	156
Figura 72. Cubierta. Imagen tomada del Inventario, vol. 1, 2009: 107.....	156
Figura 73. Croquis de planta, Capilla de los Luna. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 141.	157
Figura 74. Fachada, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2017.....	158
Figura 75. Bóveda, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2017.....	158
Figura 76. Mesa de ofrenda, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.	159
Figura 77. Retablo, iglesia de San Pedro, Tolimán. Elaboración propia, 2017.....	160
Figura 78. Retablo de los reyes de la catedral de Puebla. Grabado realizado por Juan de Noort, 1652. Destaca en él las columnas salomónicas, signo de carácter sagrado de la monarquía española. Imagen tomada de Galí, 2001: 381.....	161
Figura 79. Nacimiento de Jesús, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.	162
Figura 80. Representación de a tierra, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.	163
Figura 81. Fragmento del código Huamantla. Imagen anónima, 1500-1699. Biblioteca Digital Mexicana del Instituto Nacional de Antropología e Historia (http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=20 , acceso: 22 de agosto de 2016).....	163
Figura 82. Danzante español, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2015.....	164
Figura 83. Detalle de una pintura mural en un altar de Tamohi descubierto por Wilfrido Du Solier, Arqueología Mexicana. Imagen tomada de Zaragoza et ál., 2006 (http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/tamohi-una-antigua-ciudad-huasteca , acceso: 18 de octubre de 2017).	165
Figura 84. Croquis de planta, capilla de San Diego. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 155.	166
Figura 85. Fachada, capilla de San Diego, Elaboración propia, 2015.....	166
Figura 86. Bóveda, capilla de San diego. Elaboración propia, 2018.....	167
Figura 87. Mesa de ofrenda, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.....	167
Figura 88. Lucha independentista, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.	168
Figura 89. Carruajes, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.....	169
Figura 90. Celebración que hizo el Illustre Arte de Platero a la Coronación de Nuestro Catholico Rey de las Españas. Imagen de Avilés, 1724. Extraída de la Biblioteca Digital Hispánica (http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=gremio+de+plateros&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1).	170
Figura 91. Figuras reales, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.....	170
Figura 92. Oficios y comercio, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.....	171
Figura 93. Figura lunar, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.....	172
Figura 94. Sirena, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2015.....	173
Figura 95. Croquis de planta, capilla de Ndodo Grande. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 153....	174
Figura 96. Fachada, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2015.	174
Figura 97. Bóveda, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2018.	175
Figura 98. Mesa de ofrenda, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2016.....	175
Figura 99. Inscripciones, capilla de Ndodo Grande.	176
Figura 100. Procesión y pasos, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2015.....	177
Figura 101. Fauna local, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2015.....	178

Figura 102. Animal doméstico, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2015.	178
Figura 103. Venado, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2015.	179
Figura 104. Cactáceas en la capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2015.	180
Figura 105. Croquis de planta, capilla de Don Bato. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 213.	181
Figura 106. Fachada, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2017.	181
Figura 107. Bóveda, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2017.	182
Figura 108. Mesa de ofrenda, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.	183
Figura 109. Águila bicéfala, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.	184
Figura 110. Leones y esfera terráquea, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.	185
Figura 111. Corona real y símbolos mexicanos, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2015.	186
Figura 112. Croquis de planta, capilla de los Reséndiz. Imagen tomada del Inventario, vol. 2, 2009: 211.	187
Figura 113. Fachada, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2018.	187
Figura 114. Bóveda, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2018.	188
Figura 115. Mesa de ofrendas, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.	188
Figura 116. Virgen de Guadalupe, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2015.	189
Figura 117. Anunciación de María, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.	190
Figura 118. Mujer con ofrenda, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.	191
Figura 119. Músicos, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2017.	192
Figura 120. Estadística de imágenes, capilla de los Luna. Elaboración propia, 2018.	194
Figura 121. Estadística de imágenes, capilla de San Diego. Elaboración propia, 2018.	196
Figura 122. Estadística de imágenes, capilla de Ndodo Grande. Elaboración propia, 2018.	198
Figura 123. Estadística de imágenes, capilla de Don Bato. Elaboración propia, 2018.	199
Figura 124. Estadística de imágenes, capilla de los Reséndiz. Elaboración propia, 2018.	201
Figura 125. Estadística total de imágenes, todas las capillas. Elaboración propia, 2018.	203

FUENTES DOCUMENTALES

AVILÉS, Pedro

- 1724 “Celebración que hizo el Illustre Arte de Platero a la Coronación de Nuestro Catholico Rey de las Españas (que Dios guarde) Don Luis Primero”, en *Biblioteca Digital Hispánica*, (<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=gremio+de+plateros&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>, actualizado: 2018, acceso: 23 de mayo de 2018).

AVISO DIRIGIDO AL VIRREY

- 1812 *Aviso dirigido al Virrey respecto a la situación a las pocas tropas de patriotas*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Operaciones de Guerra, vol. 334, exp. 21, f. 153-182.

CAVIARI, Andrea

- 1685 *Ritiramento spirituale per impiegare in bene dell'anima otto, ouero dieci giorni nella consideratione delle verità eterne all'idea delgi Esercitij spirituali di Sant'Ignatio Loiola*, Nicolò Pezzana, editor, Venecia.

CHIMAL DEL SEÑOR SAN MIGUEL ARCÁNGEL

- 2007 *Chimal del señor san Miguel arcángel*, Tolimán, Programa Fomento y Desarrollo de las Culturas Indígenas/Centro Coordinador de Desarrollo Indígena.

CONVENCIÓN

- 2003 *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, París, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

CURATO DE SAN PEDRO

- 1791 *Curato de San Pedro. Pueblo de San Antonio Bernal, Pueblo de San Pablo, Pueblo de San Miguel*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Padrones, vol. 12, exp. 3690, f. 135v-136r.

DEFENSA DEL PUEBLO DE SAN PEDRO TOLIMÁN

- 1815 *Defensa del pueblo de San Pedro Tolimán*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Operaciones de Guerra, vol. 344, exp. 24, f. 221r-221v.

DISTRITO DE TOLIMÁN

- 1872 *Distrito de Tolimán, Administración Eclesiástica*, Archivo de la Diócesis de Querétaro, Querétaro, grupo documental Gobierno y Administración, Parroquias, Vicarias, Capellanías, Oratorios, caja 15.1, legajo 22, f.1r.

DIVERSAS PETICIONES Y LICENCIAS

- 1600 *Diversas peticiones y licencias para celebrar servicios religiosos en capillas y oratorios particulares México*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Bienes Nacionales, caja 653, exp. 1, f. 1.

EL VIRREY, MANDA AL CORREGIDOR

- 1766 *El Virrey, manda al corregidor de la ciudad de Querétaro, haga que los naturales de los pueblos de San Pedro Tolimán, San Miguelito, San Pablo, San Antonio Bernal, procedan a celebrar la próxima elección de gobernador*, Archivos General de la Nación, México, grupo documental Indios, vol. 61, exp. 111, f. 95v-96r.

GARCÍA, Antonio; ARMIÑANA, José

- 2013a “Los soportes pictóricos y sus variedades”, vol. IV, en *Open course ware de la Universidad de Murcia* (<http://ocw.um.es/artes-1/procedimientos-y-tecnicas-pictoricas/material-de-clase-1/espanol/u.t.-4.-los-soportes-pictoricos.pdf>, actualización: 29 de enero de 2013, acceso: 12 de noviembre de 2017).
- 2013b “La preparación del soporte y su adecuación al procedimiento técnico”, vol. V, en *Open course ware de la Universidad de Murcia* (<http://ocw.um.es/artes-1/procedimientos-y-tecnicas-pictoricas/material-de-clase-1/espanol/u.t.-5.-la-prepacion-del-soportes-y-su-adecuacion-al-proc.-pict.pdf>, actualización: 29 de enero de 2013, acceso: 12 de noviembre de 2017).
- 2013c “Pigmentos y cargas”, vol. VI, en *Open course ware de la Universidad de Murcia* (<http://ocw.um.es/artes-1/procedimientos-y-tecnicas-pictoricas/material-de-clase-1/espanol/u.t.-6.-pigmentos-y-cargas.pdf>, actualización: 29 de enero de 2013, acceso: 12 de noviembre de 2017).
- 2013d “Aglutinantes pictóricos y sustancias coadyuvantes”, vol. VII, en *Open course ware de la Universidad de Murcia* (<http://ocw.um.es/artes-1/procedimientos-y-tecnicas-pictoricas/material-de-clase-1/espanol/u.t.-7.-aglutinantes-pictoricos-y-sustancias-coadyuvantes.pdf>, actualización: 29 de enero de 2013, acceso: 12 de noviembre de 2017).
- 2013e “Las técnicas pictóricas: generalidades y clasificación”, vol. IX, en *Open course ware de la Universidad de Murcia* (<http://ocw.um.es/artes-1/procedimientos-y-tecnicas-pictoricas/material-de-clase-1/espanol/u.t.-9.-las-tecnicas-pictoricas.-generalidades-y-clasificacion.pdf>, actualización: 29 de enero de 2013, acceso: 12 de noviembre de 2017).
- 2013f “Pintura al temple y sus variedades”, vol. XIII, en *Open course ware de la Universidad de Murcia* (<http://ocw.um.es/artes-1/procedimientos-y-tecnicas-pictoricas/material-de-clase-1/espanol/u.t.-13.-pintura-al-temple-y-sus-variedades-temple-huevo.pdf>, actualización: 29 de enero de 2013, acceso: 12 de noviembre de 2017).

ILUSTRÍSIMO Y REVERENDÍSIMO SEÑOR

- 1906 *Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Doctor Don Manuel Rivera*, Archivo de la Diócesis de Querétaro, Querétaro, grupo documental Gobierno y Administración, Parroquias, Vicarias, Capellanías, Oratorios, caja 15.2, legajo 40, f 19r.

INSTRUMENTOS PARA MÚSICOS

- 2008 *Instrumentos para músicos de la danza de san Miguel arcángel*, Tolimán, Programa Fomento y Desarrollo de las Culturas Indígenas/Centro Coordinador de Desarrollo Indígena.

LICENCIAS PARA CONSTRUIR ORATORIOS

- 1779 *Licencias para construir oratorios para celebrar misa en capillas particulares*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Bienes Nacionales, caja 1165, exp. 7, f. 31r-35r.

LICENCIA PARA QUE SE CELEBRE EL SANTO SACRIFICIO DE LA MISA

- 1789 *Licencia para que se celebre el santo sacrificio de la misa en la iglesia de San Miguel del partido de San Pedro Tolimán*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Bienes Nacionales, caja 575, exp. 104, f. 1r-4v.

MEDINA, Ana

- 2014 “Las pinturas murales de la capilla de los Luna en San Miguel Tolimán”, en *Repositorio Dspace* (<http://ri.uaq.mx/xmlui/bitstream/handle/123456789/2464/RI001918.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, actualización: octubre de 2014, acceso: 31 de marzo de 2019).

MENDIETA, Jerónimo de

- 1870 *Historia eclesiástica indiana*, México, Antigua Librería, Portal de Agustino no. 3.

MORENO, Juan José

- 1766 *Fragmentos de la vida, y virtudes del V. ILLmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Vasco de Quiroga primer obispo de la santa iglesia catedral de Michoacán, y Fundador del Real, y Primitivo Colegio de S. Nicolás Obispo de Valladolid*, vol. I y II, México, Imprenta Real y más Antigua Colegio de S. Ildefonso.

MUY ILUSTRE SEÑOR PROVVISOR

- 1908 *Muy Ilustre Señor Provvisor*, Archivo de la Diócesis de Querétaro, Querétaro, grupo documental Gobierno y Administración, Parroquias, Vicarias, Capellanías, Oratorios, caja 15.2, legajo 40, f.8r.

NOMBRAMIENTO DE LOS RELIGIOSOS

- 1652 *Nombramiento de los religiosos de la orden de San Francisco*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Reales Cédulas Originales y Duplicados, vol. 17, exp. 88, f. 98v-100r.

NOMBRAMIENTO DEL PADRE FR. AGUSTÍN

- 1692 *Nombramiento del padre Fr. Agustín de San Francisco para la doctrina del convento de San Pedro Tolimán de la orden de San Francisco de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Reales Cédulas Originales y Duplicados, vol. 40, exp. 78, f. 85v-88.

NOMBRAMIENTO DEL PADRE FR. ANTONIO DE ACEVEDO

- 1671 *Nombramiento del padre Fr. Antonio de Acevedo de la orden de San Francisco*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Reales Cédulas Originales Y Duplicados, vol. 29, exp. 175, f. 312r- 315r.

OFICIOS DEL CAPITÁN ILDEFONSO DE LA TORRE

- 1811 *Oficios del capitán Ildefonso de la Torre, comandante en la división de la hacienda de la Esperanza*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Operaciones de Guerra, vol. 333, exp. 2931, f. 145r.

OFICIO DEL CORONEL CASTRO

- 1811 *Oficio del coronel Castro, informando su expedición por los pueblos de San Pedro Tolimán, San Pablo, San Miguelito, El Pinal Tarjea y San Juan de Dios*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Operaciones de Guerra, vol. 14, exp., f. 731, f. 43r-47r.

PACIFICACIÓN DE LOS INDIOS CHICHIMECAS

- 1713 *Pacificación de los indios chichimecas de Sierra Gorda*, Archivo General de Indias, Sevilla, grupo documental Real Cédula, Audiencia de Guadalajara, núm. 233, L. 10, f. 117v-122r.

PARA QUE EN ESTOS REINOS SE OBSERVE LA LEY

- 1787 *Para que en estos reinos se observe la ley que se inserta sobre la impetración y concesión de licencia de oratorios domésticos así urbanos como rurales*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Reales Cédulas Originales, vol. 136, exp. 166, f. 286r-287r.

PARA QUE LA JUSTICIA DE QUERÉTARO

- 1732 *Para que la justicia de Querétaro notifique a los naturales admitan a la elección a cualquier persona de los demás pueblos y barrios de la cabecera*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Indios, vol. 53, exp. 77, f. 111-111v.

PEÑA, Beatriz

- 2010 *Ystla y sus capillas familiares* (tesis de grado), México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

PINEDA, Raquel

- 2005 *Arquitectura Religiosa Doméstica en el Estado de Hidalgo* (tesis doctoral), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

QUEJA PRESENTADA POR LOS NATURALES

- 1774 *Queja presentada por los naturales del pueblo de San Pedro Tolimán y sus agregados*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Tierras, vol. 2650, exp. 6, f. 11.

R.P.FR. LEANDRI DE SS. SACRAMENTO

- 1678 *R.P.Fr. Leandri de ss. sacramento navarri, oppidi de villa-franca, ordinis discalceatorum sanctissimae trinitatis redemptionis Captivorum, olim Provincialis Provinciae Spiritus Sancti: Nunc iterum atque iterum Diffinitoris Generalis totius Ordinis, quondam in suo Collegio Complutensi Theologiae Professoris; Quaestiones morales theologicae de censuris ecclesiasticis, tam in genere, quam in specie: cunctis opus perutile, duplici indice locupletatum: primo tractatum, disputationum, & quaestionum: altero vero sententiarum*, Ex Typographia Jacobi Canier.

REAL CÉDULA AL VIRREY DE LA NUEVA ESPAÑA

- 1538 *Real Cédula al Virrey de la Nueva España*, Archivo General de Indias, Sevilla, grupo documental Registro de Oficios y Partes, Audiencia de México, núm. 1088, L. 3, f. 167r.

RESUMEN DEL CURATO

- Sin fecha *Resumen del curato. Pueblo de San Miguelito*, Archivo General de la Nación, México, grupo documental Padrones, vol. 35, exp. 3713, f. 228-229.

SOLICITUD DEL FRAILE BARTHOLOME

- 1603 *Solicitud del fraile Bartholome de la Concepción*, Archivo General de la Nación. México, grupo documental Indiferente Virreinal, caja 3379, exp. 3, f. 1r.

WRIGHT, David

- 2005 *Los otomíes: cultura, lengua y escritura* (tesis doctoral), 2 vols., Zamora, El Colegio de Michoacán.

BIBLIOGRAFÍA

ALBARRÁN, Arturo

- 2003 “Revisión crítica de términos de la pintura mural prehispánica”, en *La pintura mural prehispánica en México* (Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas), núm. 18, año IX, pp. 12-18.

ÁLVAREZ, José

- 2000 *Enciclopedia de México*, 5ª. ed., vol. III, México, Secretaría de Educación Pública.

ANGULO, Jorge

- 1996 “Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan vol. I, tomo II*, Beatriz de la Fuente, coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 65-186.

ARACIL, Beatriz

- 2008 “Teatro evangelizador y poder colonial en México”, en *Destiempos* (Editorial Destiempos), núm. 14, año 3, pp. 220-234.

ARREDONDO, Benjamín

- 2012 “Capilla La Pinta”, pueblo de Ixtla, municipio de Apaseo el Grande, Guanajuato”, en *Babel* (<http://vamonosalbable.blogspot.com/2012/12/capilla-la-pinta-pueblo-de-ixtla.html>, actualización: 11 de diciembre de 2012, acceso: 15 de abril de 2019).

ASSELBERGS, Florine

- 2016 “El papel de los tlaxcaltecas en la conquista”, en *Arqueología Mexicana* (editorial Raíces), núm. 139, pp. 60-65.

ARTIGAS, Juan

- 1982 *Capillas abiertas aisladas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1984 “Arquitectura del virreinato, análisis y gráficas”, en *Cuadernos de arquitectura virreinal* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 1, pp. 56-64.
- 1989 “Iglesias a cielo abierto: capillas con atrio y cuatro capillas posas, en *Cuadernos de arquitectura virreinal* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 6, pp. 8-14.
- 1993 “Arquitectura a cielo abierto, parte III. Ciudades: Izamal, en *Cuadernos de arquitectura virreinal* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 14, pp. 31-37.
- 1997 “Pubelos-hospital de Vasco de Quiroga, guataperas y yurishio de Michoacán” en *Cuadernos de arquitectura virreinal* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 18, pp. 22-39.

- 2001 *Pueblos-Hospitales y Guataperas de Michoacán. La realización arquitectónica de Vasco de Quiroga y fray Juan de San Miguel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Gobierno del Estado de Michoacán.

AZCÁRATE, Matilde

- 2001 “Iconografía y arte religioso” en *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, Amador Rubial, coordinador, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/Secretaría General de Educación y Formación Profesional/Instituto Superior de Formación del Profesorado, pp. 61-67.

BATTCOCK, Celementina

- 2011 “La conformación de la última Triple Alianza en la cuenca de México: problemas, interrogantes y propuestas”, en *Dimensión Antropológica* (Instituto Nacional de Antropología e Historia), año, 18, vol. 52, pp.1-30.

BEJARANO, Julia

- 2013 “Las claves del arte popular”, en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* (Pontificia Universidad Javeriana), vol. 8, n° 2, pp. 141-143.

BENÍTEZ, Mirna

- 1994 *Historia de México*, México, editorial Nueva Imagen.

BERROJALBIZ, Fernando

- 2006 “Arte rupestre y paisaje simbólico mesoamericano en el norte de Durango”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Universidad Nacional Autónoma de México), vol. XXVIII, n° 89, pp. 135-181.

BILBAO, Garbiñe

- 1997 “Iconografía cristiana y mitología pagana en la pila bautismal protorenacentista de Tobar (Burgos)”, en *Boletín de la Institución Fernán González* (Institución Fernán González), n° 214, pp. 101-110.

BOTTA, Sergio

- 2004 “Los dioses preciosos. Un acercamiento histórico-religioso a las divinidades aztecas de la lluvia”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* (Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 35, pp. 89-120.

BRISSET, Demetrio

- 2009 “Investigar las fiestas” en *Gazeta de Antropología* (Universidad de Granada), núm. 25, art. 13, pp. 1-9.

CAGIGAL, Roberto; HERREROS, María José

- 2005 “Restauración de las pinturas murales de la capilla del Espíritu Santo en la catedral de Calahorra”, en *Kalakorikos* (Amigos de la historia de Calahorra), vol. 10, pp. 345-358.

CARRILLO, Alberto

- 2000 *El debate sobre la guerra chichimeca, 1531-1585. Derecho y política en la Nueva España*, vol. 1, México, El Colegio de Michoacán/El Colegio de San Luis.

CARRILLO, Rafael

- 1981 *Pintura mural de México. La época prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México, Panorama Editorial.

CARRILLO Y GABRIEL, Abelardo

- 1983 *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

CASTILLO, Aurora

- 2000 *Persistencia histórico-cultural: San Miguel de Tolimán*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro.

CASTIÑEIRAS, Manuel

- 1998 *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Ariel.

CATÁLOGO DE CONSTRUCCIONES RELIGIOSAS

- 1942 *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado del Hidalgo*, Formado por la Comisión de Inventarios de la Primera Zona 1929-1932, vol. II, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Dirección General de Bienes Nacionales.

CATÁLOGO DE LAS LENGUAS INDÍGENAS NACIONALES

- 2008 “Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas”, en *Diario Oficial de la Federación* (Secretaría de Gobernación), tomo 652, no. 9, pp. 31-112 ([http:// www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf](http://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf), acceso: 7 de abril de 2019).

CATÁLOGO NACIONAL

- 1991 *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles del Estado de Querétaro*, vol. 4, Yolanda Cano (coordinadora), México, Gobierno del Estado de Querétaro/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CERVANTES, Beatriz; CRESPO, Ana

- 1992 “El Pueblo *nōñhō* en Querétaro colonización y arraigo”, en *Historia y actualidad de los grupos indígenas de Querétaro*, Carlos Viramontes, coordinador, Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Querétaro, pp. 62-87.

CHEMÍN, Heidi

- 1993 *Las capillas oratorios otomíes de San Miguel Tolimán. Ya t'ulo nijõ dega södi ñuhu ya mengu Nxemge*, vol. 15, Querétaro, Fondo Editorial de Querétaro/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Culturas Populares/ Unidad Regional-Querétaro.

CORRALES, Luis

- 2012 *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de San Nicolás de Tolentino, Actopan. Convento de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan*, vol. 7, Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo.

CRONOLOGÍA PREHISPÁNICA

- 2016 “Cronología prehispánica”, en *Arqueología Mexicana* (<http://arqueologiamexicana.mx/indice-tematico/cronologia-prehispanica>, acceso: 31 de agosto de 2017).

CUÉNTAME

- 2015 “Cuéntame”, en *Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México* (<http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/lindigena.aspx?tema=P>, acceso. 7 de abril de 2019).

DANZA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

- 2007 *Danza de san Miguel arcángel. Mapa de versos*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

DE LA FUENTE, Beatriz

- 1995 “Reflexiones en torno a las semejanzas y diferencias en la pintura mural prehispánica”, en *Revista de la Universidad de México* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm., 528-529, pp. 36-43.

DENEGRE VAUGHT, Jorge

- 2011 *Dos siglos de discursos patrióticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Jurídicas.

DOMÉNECH, Sergi

- 2014 “Imagen y devoción de os siete príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la evangelización”, en *Ars Longa: cuadernos de arte* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 23, pp. 51-71.
- 2016 “Aristocracia alada, adalides del rey del cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana”, en *Potestas* (Universitat Jaume I), núm. 9, pp. 197-232.

DUFOUR, Colette

- 1997 “La Pintura”, en *Las Técnicas Artísticas*, Corrado Maltese coordinador, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 279-322.

DURKHEIM, Émile

- 2007 *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, Colofón.

ESCOBAR, Ticio

1987 *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Asunción, R. Peroni Ediciones.

ESTEBAN, Juan

1990 *Tratado de Iconografía*, Madrid, ISTMO.

FALCÓN, Tatiana; MAGALONI, Diana

1992 “En torno a la conservación de la pintura mural prehispánica”, en *Revista de la Universidad de México* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 502, pp. 16-20.

FARRÉ, Judith

2011 “Fiesta y poder en el viaje del virrey Marqués de Villena”, en *Revista de Literatura* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), vol. LXXIII, núm. 145, pp. 199-218.

FAUNA

2015 “Fauna”, en *Presidencia Municipal de Tolimán* (<http://www.toliman.gob.mx/index.php/2015-10-28-13-28-19/flora-y-fauna>, acceso: 25 de agosto de 2016).

FELICI, Andrés

2013 “Ángeles portadores de atributos en la crucifixión”, en *Anejos de Imago* (Sociedad Española de Emblemática/Turpin Editores), núm. 2, pp. 257-268.

FELIPE, Luis

2017 Las capillas de indios, en *Cronistas de Guanajuato* (<http://cronistasdeguanajuato.blogspot.com/2017/06/ruta-de-capillas-virreinales.html>, acceso: 16 de abril de 2019).

FERNÁNDEZ, Joaquín

1991 “Humedades por capilaridad en la construcción”, en *Boletín Académico* (Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña), vol. 14, pp. 17-21.

FERRER, Ascensión

1998 *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

FERRER, Teresa

2005 “El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI”, en *Criticón* (Université Toulouse II-Le Mirail), núm. 93, pp. 121-135.

FLORA Y FAUNA

2017 “Flora y fauna”, en *Cuéntame* (http://www.cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/queret/territorio/recursos_naturales.aspx?tema=me&e=22, acceso: 20 de septiembre de 2017).

FLORES, Raúl

1951 *Las capillas posas de México*, México, editorial Intercontinental.

FREEDBERG, David

1992 *El poder de las imágenes*, Purificación Jiménez, Jerónoma Ga. Bonafé, traductoras, Madrid, Ediciones Cátedra.

FUGA, Antonella

2004 *Técnicas y materiales del arte. Los diccionarios del arte*, Esther Roig, traductora, Barcelona, Electa.

GALÍ, Montserrat

2001 “Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan Palafox”, en Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII, Ricardo Fernández, coordinador, Navarra, Universidad de Navarra, pp. 367-382.

GARCÍA, Martín; LÓPEZ, Elinor

2014 “Etnotaxonomía de las plantas en la región de Malinalco, Estado de México”, en *Biodiversitas* (Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad), núm. 114, pp. 1-7.

GARCÍA GRANADOS, Rafael

1935 “Capillas de indios en Nueva España (1530-1605)”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Centro de Estudios Históricos, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), tomo 11, núm. 31, pp. 3-30.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael

2009 *Iconografía e Iconología, cuestiones de método*, tomo 2, Madrid, Ediciones Encuentro.

GONZÁLEZ, Amaranta

2010 *Glosario visual de intervenciones de restauración LPMPEM-IIIE*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

GONZÁLEZ, Carlos

1989 “¿Artesanías tradicionales, artes populares? En busca de una terminología clarificadora”, en *Aisthesis* (Instituto de Estéticas/Pontificia Universidad Católica de Chile), nº 22, pp. 27-45.

GONZÁLEZ, César

2004 “Arte parietal en la región cantábrica: centros y peculiaridades regionales”, en *Revista Kobie* (Diputación Foral de Bizkaia), nº 8, pp. 403-424.

GONZÁLEZ, Escardiel

2012 “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”, en *SÉMATA: Ciencias y Humanidades* (Universidad de Santiago de Compostela), núm. 24, pp. 111-132.

GONZÁLEZ, Leonardo

- 2015 “Los tlacuilos y la construcción del espacio novohispano en el siglo XVI”, en *Revista digital universitaria* (Universidad Nacional Autónoma de México), vol. 16, pp. 4, (<http://www.revista.unam.mx/vol.16/num4/art29/>, acceso: 4 de julio de 2016).

GONZÁLEZ, Yolotl

- 2005 *Danza tu palabra: la danza de los concheros*, México, Sociedad Mexicana para el Estudio de la Religiones/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Editorial Plaza y Valdés.

GRIEM, Wolfgang

- 2005 “Recorrido geológico: Ambiente semidentario. Salinidad del suelo”, en Museo Virtual, Geología (<https://www.geovirtual2.cl/MVgeo/0334Salinidad01.htm>, actualización: 30 de abril de 2017, acceso: 10 de abril de 2018).

GUTIÉRREZ, Ramón

- 2002 *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, 4a. ed., Madrid, Ediciones Cátedra.

GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ, Rodrigo

- 2006 *América y España, imágenes para una historia. Independencia de identidad 1805-1925*, Madrid, Fundación MAPFRE.

HALBWACHS, Maurice

- 2004 *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

HARO, Marta

- 2014 *La iconografía del poder real: El códice miniado de los Castigos de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

HEREDIA, María

- 1996 “Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana”, en *Archivo Español de Arte* (Universidad de Alcalá), núm. 69, pp. 183-194.

INVENTARIO

- 2009 *Inventario de las Capillas familiares otomí-chichimeca*, vol. 1 y 2. Querétaro, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.

JIMÉNEZ GÓMEZ, Juan Ricardo

- 2008 *La república de indios en Querétaro, 1550-1820. Gobierno elecciones y bienes de comunidad*, 2ª edición, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro.

KUBLER, George

- 2012 *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 2da. ed., Roberto de la Torre, Graciela de Garay, Miguel Ángel de Quevedo, traductores, México, Fondo de Cultura Económica.

LA CUENCA

2000 “La cuenca del río de la Laja (Guanajuato)”, en *México desconocido* (<https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-cuenca-de-río-de-la-laja-guanajuato.html>, actualización: 22 de julio de 2010, acceso: 16 de abril de 2019).

LA MAZA, Francisco de

1945 “Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Universidad Nacional Autónoma de México), vol. 4, núm. 13, pp. 15-44.

LA TORRE, Ernesto de

1999 *Ilustradores de libros. Guion bibliográfico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

LASTRA, Yolanda

2006 *Los otomíes: su lengua y su historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas.

LEÓN-PORTILLA, Miguel

2007 “La música en el universo de la cultura náhuatl”, en *Estudios de Cultura Nahuatl* (Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas), vol. 38, pp. 129-163.

LOMBARDO, Sonia

1996 “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan vol. I, tomo II*, Beatriz de la Fuente, coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 3-64.

LÓPEZ, Alfredo

2013 “Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana”, en *De hombres y Dioses*, Javier Noguez, Alfredo López Austin, coordinadores, México, Gobierno del Estado de México/ El Colegio Mexiquense/El Colegio de Michoacán, pp. 187-203.

LORENZO, Antonio

2012 *Conventos agustinos en Hidalgo. Convento de San Agustín, Atotonilco el Grande. Convento de San Andrés, Epazoyucan*, vol. 8, Pachuca, Gobierno del Estado de Hidalgo.

LUGARES DE MEMORIA

2010 *Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos otomí-chichimeca de Tolimán. La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*, Querétaro, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.

MAGALONI, Diana

- 2001 “El espacio pictórico teotihuacano, tradición y técnica”, en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan vol. I, tomo II*, Beatriz de la Fuente, coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 187-225.

MÂLE, Emile

- 2002 *El arte religioso de la contrarreforma*, Madrid, editorial Encuentro.

MALINOWSKI, Bronislaw

- 1986 *Los argonautas del Pacífico occidental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*, Barcelona, Planeta-Agostini.

MANRIQUE, Jorge

- 1982 “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México), vol. XIII, núm. 50, tomo I, pp. 55-60

MARTIARENA, Xabier

- 1992 “Conservación y restauración”, en *Cuadernos de sección. Artes plásticas y Monumentales* (Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos), vol. 10, pp. 177-224.

MARTÍNEZ, José

- 2003 “Viaje a la semilla (El Niñopan, los tlaloques, el agua y las semillas)”, en *Tramas (México, D.F.)* (Bibliografía Latinoamericana en revistas de investigación científica y social/Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 20, pp. 149-170.

MARTÍNEZ, Rodrigo

- 1990 “Las apariciones de Cihuacóatl”, en *Historias* (Instituto Nacional de Antropología e Historia/Dirección de Estudios Históricos), núm. 24, pp. 55-66.

MARTÍNEZ, Silvia

- 2001 “Agentes de deterioro y alteraciones de las pinturas murales in situ”, en *PH Boletín* (Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía), vol. 34, pp. 201-205.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro; WRIGHT, David; JASSO, Ivy

- 2016 “Guerrero chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de la conquista”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* (Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), núm. 145, vol. 37, pp. 251-278.

MATOS, Eduardo

- 2008 “Las danzas de moros y cristianos y de la conquista”, en *Arqueología Mexicana* (editorial Raíces), núm. 94, vol. 16, pp. 60-65.

MAYER, Ralph

1993 *Materiales y técnicas del arte*, 1ª reimp., Juan Manuel Ibeas, traductor, Madrid, Tursen Hermann Blume Ediciones.

MELI, Roberto

2011 *Los conventos mexicanos del siglo XVI: construcción ingeniería estructura y conservación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Ingeniería.

MENDOZA, Mirza; FERRO, Luis; SOLORIO, Eduardo

2006 *Otomíes del semidesierto queretano. Pueblos indígenas del México contemporáneo*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

MÍNGUEZ, Víctor

1995 *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.

2004 “Leon Fortis, Rex Fortis. El león y la monarquía hispánica”, en *El imperio sublevado*, Víctor Mínguez y Manuel Chust, editores, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 57-94.

MÍNGUEZ, Víctor; RODRÍGUEZ, Inmaculada; GONZÁLEZ, Pablo; CHIVA, Juan

2012 *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, vol. 2, Castelló de la Plana/Las Palmas, Universitat Jaume I/Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

MUIR, Edward

2001 *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Ana Márquez Gómez, traductora, Madrid, editorial Complutense.

MURILLO, Javier; MARTÍNEZ-GARRIDO, Cynthia

2010 *Investigación etnográfica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

NAVARIJO, Lourdes

1996 “La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana”, en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan vol. I, tomo II*, Beatriz de la Fuente, coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 325-341.

OROZCO, José

1985 “Fiesta barroca”, en *Gazeta de Antropología* (Universidad de Granada), núm. 4, pp.1-4.

ORTEGA, Mayahuel

2003 *Caracterización de pigmentos prehispánicos por técnicas analíticas modernas* (tesis de grado), Toluca, Universidad del Estado de México.

ORTIZ, Alberto

- 2007 “Teatro evangelizador en la Nueva España. El primer momento”, en *Actas de los congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Beatriz Mariscal y Aurelio González, editores, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 359-366.
- PANOFSKY, Erwin
- 1983 *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial.
- PEREIRA, Lucía
- 2014 *Evaluación de riesgos e la pintura mural de A Riberia Sacra. Análisis de materiales y estudio ambiental* (tesis doctoral), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- PIÑA, Agustín
- 2013 “Atrios”, en *Las artes en México* (Universidad Autónoma de México), vol. 3, pp. 32-35.
- PORTÚS, Javier
- 1995 “Recuerdo del recuerdo: Las relaciones de una fiesta barroca española”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), vol. 50, núm. 2, pp.
- POWELL, Philip
- 1977 *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*, 2ª. ed., Juan José Utrilla, traductor, México, Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Diego; UTRILLA, Beatriz
- 2012 “Amalgama de culturas: La región chichimeca otomí del semidesierto de Querétaro y Guanajuato”, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*, Julieta Valle Esquivel, Diego Prieto Hernández y Beatriz Utrilla Sarmiento, coordinadores, México/Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional de Lenguas Indígenas / Universidad Autónoma de Querétaro/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, pp. 51-67.
- RAMOS, Maya
- 2011 *Actores y compañías en la Nueva España: Siglos XVI y XVII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RESÉNDIZ, Francisco
- 1997 *Municipio de Tolimán*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro.
- RESTREPO, Eduardo
- 2016 *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*, Bogotá, Departamento de Estudios Culturales, Pontificia Universidad Javeriana, Evió Editores
- REVILLA, Federico
- 2012 *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, editorial Cátedra.

REYES, Manuel

2012 “Biología e importancia del sotol. Parte I: sistemática, genética y reproducción”, en *Planta* (Universidad Autónoma de Nuevo León), núm. 14, año 7, pp. 11-13.

REYES-VALERIO, Constantino

2000 *Arte indocristiano*, Colección Obra Diversa, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

RODRÍGUEZ, Inmaculada

2003 *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón de la Plana, Univestitat Jaume I.

RODRÍGUEZ, María

2005 “Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología”, en *E-Excellence Liceus Centro de Enseñanza de Posgrado en Humanidades* (<http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>, actualización: 2005, acceso: 13 de diciembre de 2017).

ROMÁN, María del Carmen

2005 *Estudio de los Agentes de Deterioro que afectan a la conservación de la Pintura Mural. Una metodología para la evaluación de su estado de conservación* (tesis), Sevilla, Universidad de Sevilla.

RUBIAL, Antonio

2004 “Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana”, en *Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal* (Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad del Claustro de Sor Juana), vol. 1, núm. 1, pp. 121-146.

2008 “La Hagiografía. Su evolución histórica y su recepción historiográfica actual”, en *De sendas, brechas y atajos. Contexto y crítica de las fuentes eclesiásticas siglo XVI-XVIII*, Doris Bieñko, Berenice Bravo, coordinadoras, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 15-33.

RUÍZ, María; GALINDO, Jesús; FLORES, Daniel

1996 “Implicaciones arqueoastronómicas de pórticos con felinos en Teotihuacan”, en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan vol. I, tomo II*, Beatriz de la Fuente, coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 343-360.

SAN ISIDRO DE BANDITA

- 2010 *San Isidro de Bandita, San Miguel de Allende*, Padrón de Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Guanajuato, Guanajuato, Secretaria de Desarrollo Social y Humano/Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

SAGRADA BIBLIA

- 2014 *Sagrada Biblia Católica Iluminada*, Bogotá, Sigma editores Ltda.

SAHAGÚN, Bernardino de

- 1938 *Historia general de las cosas de la Nueva España*, vol. 1. México, editorial Pedro Robredo.

SALES SOLUBLES

- 2017 “Sales solubles”, en *UPO Universidad Pablo de Olavide* (https://www.upo.es/tym/WebCT/Medioambiente/page_12.htm, acceso: 30 de noviembre de 2017).

SANTAMARÍA, Fátima

- 2014 *La danza de concheros, prácticas indígenas y cultura de conquista en Querétaro, periodo novohispano, siglo XIX y actualidad* (tesis de maestría), Universidad Autónoma de Querétaro.

SCHNEIDER, Renata

- 2005 “Proyecto San Miguel Ixtla, Guanajuato. Conservación y restauración de la capilla familiar otopame La Pinta: 1997-2002”, en *Correo del Restaurador, una visión social en la conservación integral del patrimonio cultural*, núm. 11, pp. 35-55.

SCHUESSLER, Michael

- 1994 “Iconografía y evangelización: Observaciones sobre la pintura mural en la Nueva España”, en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, José pascual y Arnulfo Herrera, editores, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 255-276.

SEBASTIÁN, Santiago

- 1989 *Contrarreforma y barroco*, 3a. ed., Madrid, Alianza.
1992 *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*, México, Grupo Azabache.

SERRANO, Teresa

- 2013 *Las cofradías en México, pasado y presente. Descripción bibliográfica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

SOLÍS, Jesús

- 1992 “Los otomíes según otomíes de hoy”, en *Historia y actualidad de los grupos indígenas de Querétaro*, Carlos Viramontes, coordinador, Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Querétaro, pp. 88-117.

TÉLLEZ, Eduardo

- 2004 “Acercamiento al estudio de los animales en las culturas prístinas de Mesoamérica”, en *Imagen Veterinaria*, vol. 3, núm. 4, pp. 21-29.

TENORIO, Luis F. de

- 1902 “Correspondencia particular del general Tomás Mejía a Pablo A. Gordos”, en *Itinerarios Detallados de la Sierra Gorda*, Biblioteca Nacional de México, Fondo Juárez, S-674.

TOAJAS, M. Ángeles; PANIAGUA, José; SILVA, Noelia; FUENTES, Sara; GUERRERO, Eva

- 2011 *Glosario visual de técnicas artísticas. Arquitectura, pintura, artes gráficas, artes suntuarias, escultura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, M. Ángeles Toajas, coordinadora, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

TORQUEMADA, Juan de

- 1975 *Monarquía Indiana*, 3era. ed., vol. VI, libro XX, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.

UNESCO

- 2016 “Patrimonio Inmaterial”, en *UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, ([http:// www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/intangible-heritage/](http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/intangible-heritage/), actualización: sin fecha, acceso: 24 de abril de 2016).

URIARTE, María

- 1996 “De teotihuacanos, mexicas, sacrificios y estrellas”, e *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan vol. I, tomo II*, Beatriz de la Fuente, coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 391- 400.

UTRILLA, Beatriz; PRIETO, Diego; HEIRAS, Carlos

- 2012 “Las capillas familiares y oratorios de patrilineaje otomíes y el culto de los antepasados”, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano, atlas etnográfico*, Julieta Valle Esquivel, Diego Prieto Hernández y Beatriz Utrilla Sarmiento, coordinadores, México/Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional de Lenguas Indígenas / Universidad Autónoma de Querétaro/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, pp. 177-191.

VAN DE FLIERT, Lydia

- 1988 *Otomí en busca de la vida (ar ñãñho hongar nzaki)*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro.

VÁZQUEZ, José

- 1991 *Las capillas posas de Calpan*, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura Comisión Puebla V Centenario.

VELASCO, Margarita

- 1981 “Algunos asentamientos prehispánicos en la Sierra Gorda”, en *Problemas del desarrollo histórico de Querétaro, 1531-1981*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, pp. 48-53.

VILLAR, José

- 2011 “Relaciones festivas en la Historia de los Indios de la Nueva España, de Motolinía”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Antonio Azaustre y Santiago Fernández, coordinadores, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 513-524.

VIRAMONTES, Carlos

- 1992 “Los recolectores-cazadores del semidesierto de Querétaro” en *Historia y actualidad de los grupos indígenas de Querétaro*, Carlos Viramontes, coordinador, Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Querétaro, pp. 7-30.
- 2005a *Gráfica Rupestre y Paisaje Ritual. La Cosmovisión de los Recolectores-Cazadores de Querétaro*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 2005b “Las representaciones rupestres antropomorfas en la cosmovisión de las sociedades de recolectores cazadores de Querétaro”, en *Otopames*, Aurora Castillo, compiladora, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 47-77.

VOIONMAA, Liisa

- 2005 *Escultura pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana, 1792-2004*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores/Origo Ediciones Ltda.

WARREN, Benedict; SÁNCHEZ Del Olmo, Sara

- 2007 *Las Guataperas. Hospitalitos y capillas de Michoacán*, México, Rotodiseño y Color.

WOBESER, Gisela von

- 2015 “Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 107, pp. 173-227.

WRIGHT, David

- 1993 “La conquista del bajío y los orígenes de San Miguel de Allende”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid*, vol. XXXVI, Josefina Zoraida Vázquez, editora, México D F., Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid, pp. 251-293.
- 1997 “El papel del os otomíes en las culturas del Altiplano Central: 5000 A.C.-1650 D.C.”, en *Relaciones, estudios de historia y sociedad* (El Colegio de Michoacán), núm. 72, pp. 225-242.

ZAMARRO, Eduardo

2013a “Introducción al fresco”, en *Viviendo el arte* ([http:// www.eduardozamarro.com/ images / introduccion-al-fresco-e-zamarro.pdf](http://www.eduardozamarro.com/images/introduccion-al-fresco-e-zamarro.pdf), actualización: 16 de noviembre de 2013, acceso: 17 de noviembre de 2017

ANEXO: ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES

El material que se presenta a continuación engloba parte de la investigación etnográfica realizada en la comunidad de San Miguel Tolimán. La información recopilada es el resultado de una serie de entrevistas y conversaciones enfocadas a temas relacionados con las pinturas murales de los otomíes. Algunos de los interlocutores prefirieron ser escuchados y no grabados, por lo que la relación de sus saberes se recuperó tanto de material auditivo, como de los escritos sustraídos del diario de campo.

Las preguntas se dividieron en cuatros bloques y están enfocadas en el significado y desarrollo de la fiesta patronal, la función e importancia de las capillas de los otomíes, el significado de las pinturas murales, y las creencias o saberes de los habitantes de la comunidad. Las preguntas y respuestas se dividen en dos partes: A y B. El apartado A corresponde a las entrevistas y conversaciones realizadas en el periodo de investigación doctoral. El apartado B engloba la información recabada durante la investigación para mi tesis de maestría. El objetivo de esta incorporación es complementar la información que se está recabando en el momento, agregando datos importantes obtenidos años antes, a través del mismo trabajo etnográfico dentro de la comunidad de San Miguel.

A. PREGUNTAS

TEMAS
<p>Fiesta patronal</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Cuándo cree usted que surgió la fiesta a san Miguel? • ¿Por qué se hace esta celebración? • ¿Quiénes participan? • ¿Usted cree que la fiesta ha cambiado? ¿cómo? ¿Por qué piensa que ha cambiado? • ¿Cuándo comienza y cuándo termina la fiesta? • ¿Qué se hace en la fiesta? ¿Qué ceremonias hay? • ¿Quiénes participan? ¿Qué actividades realizan estas personas? • ¿Qué significan tienen las danzas? ¿Cuántas hay? ¿Quiénes participan? ¿Cómo es su indumentaria? ¿Qué accesorios utilizan? • ¿Qué significan las velaciones? ¿Qué se hace en ellas? • ¿Quiénes son los <i>xitales</i>? ¿Qué actividades desempeñan?

- ¿Qué es el chimal? ¿Qué significa?
- ¿Cuándo es el periodo de siembra y cosecha? ¿Coincide con la fiesta patronal?
- ¿Quiénes participan en la siembra y cosecha? ¿Qué alimentos se cosechan?

Capillas familiares

- ¿De dónde cree usted que nació la idea de construir una capilla familiar?
- ¿Cuándo cree que se construyó la primera?
- ¿A quiénes pertenecen?
- ¿Qué ceremonias se celebran en las capillas?
- ¿Cuándo se celebran?
- ¿Quiénes participan en las celebraciones?
- ¿Cree que las capillas son importantes?
- ¿Por qué?
- ¿Qué piensa la gente de San Miguel sobre las capillas?
- ¿Hay ceremonias, vinculadas a la fiesta patronal, que se pueden realizar en las capillas?
- ¿cuáles?
- ¿Por qué cree que se realizan en las capillas?

Pinturas murales

- ¿Conoce las pinturas murales de las capillas familiares de su comunidad?
- ¿Cuándo cree usted que se crearon las primeras pinturas?
- ¿En qué capillas se encuentran?
- ¿Por qué cree que fueron pintadas?
- ¿Quién cree que las pintó?
- ¿Le recuerdan a algo que haya visto anteriormente?
- ¿Ha visto pinturas parecidas en otro lugar?
- ¿En dónde?
- ¿Qué cree que cuentan las pinturas?
- ¿Le interesa su significado?
- ¿Cree que las pinturas son importantes en la comunidad?

Creencias

- ¿Qué creencias o ideas están relacionadas con la fiesta patronal o las capillas de los otomíes?

RESPUESTAS

NOMBRE: Carmen Ramírez Giménez

EDAD: 58

CARGO: mayordoma de la santa Cruz

Fiesta patronal

- Aunque la fiesta sigue casi igual, ha habido cambios no muy significativos en cuanto a la ubicación del espacio donde se realizan las ceremonias de la fiesta patronal, específicamente en sus últimos días (la representación de las danzas, la misa, etcétera). El espacio utilizado anteriormente era una pequeña explanada al lado del atrio de la iglesia, lugar en donde se llega a cabo algunas celebraciones de la fiesta actualmente.
- Recuerda que cuando era niña la fiesta ya se celebraba, incluso menciona la edad de su suegra (93 años) como referente al señalar que también ella participaba en la fiesta cuando era pequeña.
- De su niñez, recuerda ver puestos donde se vendían artículos como ropa, zapatos, muebles, comida, etcétera. También quemaban fuegos artificiales como los toritos. El torito es un ritual en el que bailan los *xitales*.
- Recuerda el baile de las malinches vestidas de indias que participan en las danzas durante los tres meses de fiesta. El número de danzantes malinches es 15, aproximadamente. Son todas mujeres, siendo la danza principal la de San Miguel. Se visten del 18 al 21 de septiembre. Los Cortes son los que traen su sombrero y machete.
- Reconoce otras danzas como los chinchines y los concheros.
- Todo el pueblo participa en la fiesta. Los mayores con cargos y las localidades de cada cuadrilla.
- La ceremonia principal dura aproximadamente cinco días.

NOMBRE: Margarito Rodríguez Morales

EDAD: 58

CARGO: *xital*

Fiesta patronal

- La cuadrilla principal tiene sus danzantes y sus *xitales*. *Xitales* es en otomí, viejitos. Los *xitales* cuidan a los niños (aproximadamente 30) que bailan en la danza. Los niños son hijos de las familias que participan. Los mayores tienen que cuidar a los niños y juntar una cooperación o limosna. Tienen un número y suman un total de 150 a 144, junto con otros mayordomos.
- Los *xitales* tienen su número y los danzantes otros. Hay cuatro *xitales*: Monarca, Chimal, Alvarado y Cortés. Los *xitales* se visten de viejitos, usando máscaras con barbas. Trajes blancos de manta y huaraches y sobrerito. Después compraron sombreros de palma. Los *xitales* bailan en círculo con las sonajas, el baile dura una hora. Bailan con la música de la tambora, el violín. En los bailes no saben que significa porque no tiene letra.
- Los danzantes tienen los mismos nombres y son responsables de que a la imagen no le falten flores. Juntan su limosna también para pagar a los músicos (violín, tambora y tamborcillos) que tocan para el baile de los niños. A los *xitales* les toca recolectar dinero para el castillo, cohetes y fuegos pirotécnicos. Este año les tocó pagar 60, 000 pesos. De la lista se saca el dinero, ahí hay una relación de lo que debe dar cada persona. De acuerdo a lo que puedan dar.
- La fiesta empieza el 1ero de julio con una velación. La velación se hace en la casa del mayor Monarca, se vela la imagen de san Miguel. También se hacen bastones de cucharilla. La fiesta dura tres meses. Las comidas salen de la bolsa de los mayores Monarcas, hay como quince o siete números responsables de dar de comer.
- Los mayores tienen su xital, cada uno. “Yo fui el *xital* del Monarca, yo también era Monarca, pero mayor. Ese era mi mayor, yo obedecía lo que él me decía”.
- Las mujeres también participan como cargueras y danzantes, se les llama mayores. Hace 40 o 50 años no permitían cargar el morral a las mujeres, el morral de ixtle que es una tradición. Los *xitales* bajan el sotol.
- La cuadrilla principal es la de San Miguel. Son cinco cuadrillas (El Molino, La Loma, Casas Viejas, Higuera, San Miguel).
- “Todos vienen a dar aquí, porque aquí están todas las imágenes. Cuando se acerca la velación vienen dos días antes para sacar al santo. Cada cuadrilla trae su imagen.” La cuadrilla principal trae dos imágenes. La imagen pequeña del carguerito solía estar en la capilla de los Luna.
- Cambiaron los cargueros el año pasado. El cargo puede durar tres años. Los *xitales* pueden durar un año. Antes duraban hasta cinco o seis años.

- La población ha crecido y va mucha gente, esto dificulta solventar los gastos de la fiesta. Ahora ya hay sillas, mesas y ya no se usa los platos de barro, ahora son desechables. Los objetos como éstos están inventariados y se deben regresar para la siguiente fiesta.
- Se agarra un compromiso y se sigue la costumbre porque si no se pierde.
- “Hacemos tres cortes de sotol, la mitad de cucharilla. Cada ocho días se adorna el chimal, ya que lo adornan, lo suben”.
- Hay dos siembras en San Miguel, la primera en febrero o marzo y la segunda en agosto. Cuando no hay agua, es sólo una vez por año.
- Se siembra cacahuete, maíz, chile cascabelillo, camote, flores de cempasúchil. Lo que más se siembra es el cacahuete y camote porque deja más dinero.
- La madre Mayor es la Malinche. Una persona que tiene un baile que ejecuta hasta el último día. Es una danza de puras mujeres, con su sahúmador. Ésta se hacía al arcángel.
- En las comidas dan mole garbanzo, y se hacen en casa de cada mayor.
- Los mayores sólo pueden cargar la imagen de san Miguel. El punto de reunión de las imágenes es San Miguel Tolimán. Cuando los taren, todos se van a la cuesta donde danzan las cuadrillas, se da una misa y luego bajan de nuevo a las imágenes.
- Las danzas que participan el 29 de septiembre, son invitadas. La danza del Espíritu Guerrero se integra pos habitantes de los diferentes barrios de San Miguel.
- El trabajo de los cargueros involucra mucha responsabilidad, durante los tres meses se hace difícil trabajar.
- La bendición con el incienso de forma de cruz lo hace la Malinche con el sumador. Al aire la tierra, etcétera.
- Las ofrendas: Floreros, manteles, flores, cuetes o sirio (ofrendas), que llevan a algunas personas al encuentro, son promesas. El 27 hay encuentro de ofrendas, en él participan las danzas.
- Hay una procesión de la cruz del Carmen.
- Al terminar la fiesta se cambian los cargos. Las sonajas que, simbolizan los cargos, se entregan a los nuevos mayordomos.

Capilla familiares

- Los danzantes y *xitales* visitan las capillas, donde dejan los bastones.
- Su hija pertenece a la capilla de su esposo.

- Las capillas son importantes porque guardaban hasta tres cruces y una cuarta de mayor tamaño.
- Las cruces son grabadas y están hechas de corazón de mezquite. Éstas se han perdido o se las roban. La gente llega a comprarlas.
- Había una imagen de la Señora Santana que se perdió.
- Las cruces representan a los descendientes de la familia. La cruz que se pone en el ataúd permanece ahí.
- Los antiguos tenían un día especial para cortar el árbol, hace 100 o 120 años. Cuando hay luna nueva o llena se cortaban los árboles porque estaba macizo el árbol y no se picaba.
- Piensa que las capillas se construyeron en 1918 ó 1920.
- Los frailes predicaron el evangelio y enseñaron a la gente a leer y escribir.
- Las capillas se hicieron para reunir a la gente y orar. También engañaron a la gente para obtener los tesoros que había. En el tiempo de la Revolución encontraron plata, hay muchas historias.
- Hay un libro que habla de los tesoros, mencionan a don Erasmo y ya no se acuerda muy bien de las cosas.

Pinturas murales

- Trabajó en la restauración de las capillas. Identifica las figuras del sol, la luna, españoles, etcétera. Los dueños de las capillas no saben que significan las pinturas.
- Su participación en la restauración de 2008 se enfocó en la bóveda y limpieza de los muros.
- Hubo restauradores locales y foráneos.
- Participó en la restauración de los Luna Don Bato y en una capilla de San Pablo. El arquitecto que restauró ganó un concurso de Querétaro, su nombre era Enrique Sánchez. También restauró en otros pueblos como San Antonio (restauró dos en el Álamo y los Jasso).

Creencias

- Los frailes querían que los antiguos creyeran en algo. Los salvajes creían en dioses, en el agua, el sol y hacían estatuas de madera. Menciona la guerra de los cristeros.

NOMBRE: Sra. Don Diego Peña

EDAD: 69

CARGO: fue carguera y danzante de pequeña.

Fiesta patronal

- La fiesta ya tiene años que se hace, sus papás vivieron la vivieron. Le contaban que había danza, música, mole y chocolate. La fiesta dura tres meses y prenden castillos en la celebración.
- Fue danzante hace 3 años, y carguera. El chimal estaba antes de llegar a Tolimán (San Pedro cabecera). El chimal estaba primero en Peña Blanca y después estuvo en Tierra Volteada. Está en la iglesia desde hace 20 años aproximadamente. Lo cambiaron porque los cargueros no cumplían con el dinero que llegaba como limosna.
- Los cargueros ya no son como antes, cuando era carguera se reunía toda la gente y cada mes o dos, se daba mole, chocolate, comida, velación, cantos y alabanzas. Ahora los nuevos ya no lo hacen como antes. Antes cooperaban más.
- Como carguera daba café en las velaciones. La *tenanche* era un cargo de mujer. Su mama era *tenanche* y su esposo mayordomo. Su hijo e hija eran mayordomos, aparentemente heredado de los cargos de sus abuelos.
- En la danza, hacía de comer a los mayordomos mientras su hijo bailaba. El abanico y la sonaja son de los antepasados. Como danzante bailaba con su palo y sonaja, era malinche.
- Los indios se vestían de rojo, con espejitos. El español se vestía de azul y no traía falda.
- Todo el pueblo participa en la fiesta de San Miguel. Otros pueblos participan con danzas como la danza del Espíritu que vienen de Linderos.
- Las danzas proceden de cinco localidades (cuadrillas).
- En el cerro, donde está la imagen de San Miguel, prenden sus castillos. También en el cerro se dice que se apareció el santo. Los antiguos lo encontraron en ahí.
- Cuando suben la cuesta, tiran cuetes, se visten, dan tamales, tacos; y hacen una oración.
- Los *xitales* se juntan en la fiesta. Bailan en las danzas de las casas. Usan un traje de viejitos y se ponen su máscara.
- En las velaciones se hacen los bastones (Los *xitales* hacen los bastones de sotol que recogen de los cerros) que se dejan en las capillas. También hacen coronas de sotol, éstas se dejan en las capillas también.
- Los *xitales* y cargueros fabrican la estructura del chimal.

Cuando era niña bailó en la danza, los antiguos son quienes saben cuándo surgió la danza.

- Los antiguos, en las danzas, hacían chocolate, pan, mole y mataban un puerquito. A los que bailaban les daban esa comida.

- En la bendición del chimal, los cargueros llevan su palangana de flores, frutas y cerveza.
- El chimal estaba en otro sitio antes de colocarlo en el atrio.
- Si están enojados los cargueros, el chimal no se puede parar. El chimal se levanta cuando le echan vino, jerez y pulque. Si no se echa el alcohol no se levanta porque el Miguelito está enojado.
- El torito se quema para que Miguelito este contento, no se prenden las casa, o el chocolate salga bien. Cuando no está contento se pone pálido y enojado, baja la vista. Si está contento tiene los ojos bien abiertos, y está chapeado. Si se enoja es porque los trabajos no están bien hechos. Cuando se enoja tira su gorrita al suelo. Si está enojado tapa su cara con la espada.
- En el encuentro de ofrendas se ofrece una palangana, ésta tiene en su centro una vela dedicada a Dios, que es primero de Miguelito. La ofrenda se compone de la vela y vasos desechables o jarritos que son doce. También se compone de maíz. A los jarritos se les echa chocolate y se le pone un pedazo de pan arriba. Estas ofrendas se pueden utilizar también el día de muertos o en las velaciones. Se reza cuando depositan las ofrendas. Se reparte una flor, que puede ser de naranjo, y la colocan en la palangana. La gente llora cuando rezan y cantan durante la ceremonia.

Capillas Familiares

- La informante es pariente de la familia Don Diego, propietarios de la capilla que lleva su nombre.
- Sus papas le hablaban de las capillas para seguir la tradición. No le interesan las pinturas. Los antepasados son los que hicieron las pinturas para seguir la tradición.
- La cruz es el recuerdo de cada difunto en las capillas. Hacen dos cruces, una para el panteón y otra para la casa.
- Antes de velaba a los difuntos en las capillas.
- No vivió la construcción de más capillas, nació en 1947.

Pinturas murales

- En las pinturas hay tamborcillos y guitarras que ya tienen años. Los danzantes anteriores están pintados en las capillas con sus sonajas y abanicos.
- No se habla mucho de las pinturas, la gente no habla. Las pinturas ya estaban pintadas desde hace más de cien años.

NOMBRE: Rosalía Olvera Ochoa

EDAD: 55

CARGO: ninguno

Fiesta patronal

- El 8 de mayo apareció la imagen pequeña de San Miguel en el cerro del Catón.
- La fiesta del 8 de mayo es la fiesta chica. Ese día se apareció san Miguel en el cerro del cantón, ahí encontraron la imagen pequeña del arcángel moreno. La celebración dura un día.
- El mayor de las danzas apoya en la compra de comida para las velaciones que se ofrece a san Miguel en agradecimiento por interceder por la gente ante Dios.
- El chimal se adorna con banderitas, tortillas, uvas para el cáliz, dulces, fruta y todo lo que hay en la región.
- Al chimal se le rocía mezcal, tequila y vino para que no se caiga.

Capilla familiares

- En las capillas celebran el 8 de diciembre, día de la Purísima Concepción. En esta ceremonia amarran las manos y vientre de la imagen de la virgen porque está esperando el nacimiento de Jesús. El 24 desamarran a la virgen, arrullan al niño, se reza el rosario y hacen alabanzas. Reparten tamales, atole, pozole durante toda la noche rezan.
- Las capillas se abren en junio por las danzas.
- Sus abuelos la llevaban a las capillas cuando moría algún pariente. Ahí se hacían los novenarios. Participaban los parientes lejanos, se reconoce a los parientes por los apellidos. Cuando terminaba el novenario se ofrecían frijoles, nopales o tamalitos. Se velaba el cadáver en las capillas.
- Las capillas las hicieron los primeros pobladores.
- Las danzas de las *xaha* son de Tolimán. Danzan solamente mujeres y utilizan el traje típico de Tolimán.
- Pide preguntar más a Sara Solórzano.

Pinturas murales

<ul style="list-style-type: none"> Las pinturas son muy antiguas. Las pintaron las primeras familias que llegaron a San Miguel. Dice que la gente se interesa por ellas porque cuidan sus capillas. Las capillas las usan para festejar algo o cuando muere un pariente.
<p style="text-align: center;">NOMBRE: Edmundo Sánchez</p> <p style="text-align: center;">EDAD: 75</p> <p style="text-align: center;">CARGO: ninguno</p>
<p>Fiesta patronal</p> <ul style="list-style-type: none"> Las campanadas de la iglesia indican que se debes dar gracias a Dios. La fiesta dura tres meses. La imagen de san Miguel se lleva cuando van a pedir posadas. Se lleva a casas o capillas. Los mayores de las danzas pueden solicitar hacer una posada en las capillas. No ha participado nunca en las fiestas. Las fiestas se rigen por el calendario lunar. El chimal lleva frutas, tortillas y lo que se cosecha. Junto al cáliz que adorna el chimal, colocan las uvas que son el producto de la tierra. Arriba está la cruz que simboliza al rey del universo que todo lo ha creado. El chimal es armado por los cargueros. Cuando bendecían el chimal lo hacían en dirección a los puntos cardinales. Antes de levantar el chimal rocían aguardiente. Este fenómeno lo vio en la Huasteca (Las Mesas Tampacán) un tres de mayo. Se rocía aguardiente a la tierra diciendo “vuelves a la tierra de donde saliste”. Se hacía para dar gracias por la cosecha y la vida. Las mujeres llevan comida durante el armado del chimal. Reparte frijoles y guisados; lo que hacen las mujeres en la cocina. El 29 de septiembre actúa la danza del Espíritu Guerrero que bailan hasta la medianoche (seis horas danzando). Vienen del barrio de Lindero. También danzan en San Pablo, en la fiesta de la Virgen. Los <i>xitales</i> se encargan de la compra del castillo. Los primeros pobladores (Cuauhtémoc) tomaban el sahumerio y señalaban los cuatro puntos cardinales.
<p>Capillas familiares</p>

- Don Edmundo pertenece al linaje de los Sánchez: Capilla de los Sánchez o Don Bato. Menciona a la capilla de la Piedra Honda, a 2 o 3 kilómetros de San Miguel, esta capilla era el oratorio de sus abuelos.
- Hay capillas que se cierran dejándose de venerar a la imagen del oratorio. Cada capilla tiene un santo, por ejemplo, Don Bato tiene al Padre Jesús.
- Hay capillas que se usan como casas porque se muere la gente mayor que las cuida. También se usan como bodegas.
- Las velaciones se hacen en las capillas. Se invita a la gente que lleva regalos como café o tamales, al convivio.
- Las capillas son comunitarias, se pide el permiso al encargado para realizar velaciones.
- El mayordomo consigue la capilla para cobijar a los nietos, bisnietos, etcétera. También hay un vínculo familiar de tipo político (nuera, yerno).
- Menciona que conoce la capilla de Don Bato, *Ndodo* (piedra grande), *Ndodo* (chico o De Santiago). La Villita, San Diego, La Sábila. La Villita es la madre de todas las capillas.
- En las capillas rezan, hacen velaciones y novenarios. En la fiesta de san Miguel se hacen cuatro visitas a cuatro capillas.
- Él piensa que la distribución de las capillas es una réplica de los cuatro puntos cardinales. Menciona a la capilla de la Villita, San Diego y la Sábila.
- Los danzantes visitan las capillas. Se reúnen ahí y parten de una capilla a otra (Don Bato, San Diego, etcétera).
- Las esposas pertenecen a la capilla de sus esposos.
- Querétaro es el lugar en donde ha visto más capillas. Hay ermitas también donde se venera a la virgen. Él compró un terreno que tenía una capilla. La capilla estaba abandonada y fue reparada por él. La capilla no tenía pinturas, como la mayoría.

Pinturas murales

- Ha visto las pinturas de la capilla de San Diego.
- A la gente no le interesan las pinturas, sólo ir a visitar las capillas.
- No conoce el significado ni se interesa mucho por él.

NOMBRE: Juan Baltazar Don Diego

<p style="text-align: center;">EDAD: 53</p> <p style="text-align: center;">CARGO: músico y versero</p>
<p>Fiesta patronal</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tenía ocho años cuando empezó a participar en las danzas. Sus padres siempre participaron en esta mayordomía. • Cree que la infraestructura de la fiesta ha cambiado con los años. Hay mejores instalaciones para la celebración de las danzas o la construcción del <i>chimal</i>. • Actualmente, hay más gente que participa en la fiesta patronal, esta celebración comienza el primero de julio y termina el primero de octubre. • Son cuatro mayordomos <i>xitales</i> los que participan en la fiesta, ya sea cuidando a los niños de las danzas o divirtiéndolos a los asistentes danzando con disfraces de viejito o viejita. También suelen utilizar la figura de un torito para su representación. • En las velaciones al santo, se reza el rosario, se cantan alabanzas y en la media noche se coloca una ofrenda compuesta de una pieza de pan, atole y maíz; ésta se ofrece a san Miguel. Al finalizar la ofrenda se procede a la distribución de atole, café y tamales, entre los asistentes a la velación. • Las dos imágenes de san Miguel se guardan, una en la iglesia de la comunidad, y la otra en la capilla del mayordomo <i>chimal</i>. • Hay cinco cuadrillas de danzantes de todo el municipio que participan en la fiesta. Las cuadrillas se fundaron en 1920, esta información la obtuvo del mapa de versos. • Las danzas comienzan el primero de julio y terminan con las cuelgas del primero de octubre. • La capilla de Don Bato es la más importante debido a las visitas de los danzantes. Ahí se celebra la <i>ejoteada</i> a los niños, esta ceremonia los purifica. Menciona que en esta capilla se dan los inicios de la fiesta patronal. • La época de siembra en san Miguel es en febrero, mientras que la cosecha se realiza en julio. Los alimentos que siembran son el maíz, cacahuete y jícama. Hombres y mujeres participan en la actividad agrícola (el calendario agrícola está relacionado con el calendario ritual de la comunidad).
<p>Pinturas murales</p> <ul style="list-style-type: none"> • Identifica varios tipos de pinturas. Dice que son muy antiguas y no sabe quién las hizo.

- Sólo identificó en la capilla de los Luna, a una de las figuras como integrantes de las danzas de la Conquista.
- Cree que las pinturas son importantes para la comunidad. Cree que las pinturas pueden relatar historias.

Creencias

- Los cuatro puntos cardinales representan: el poniente, la salida del sol; el oriente; el norte, de donde viene la lluvia; y el sur de donde viene el buen temporal.

NOMBRE: Rosendo Granados de Santiago

EDAD: 60

CARGO: fue *xital*

Capillas familiares

- Los antepasados iniciaron la construcción de las capillas.
- Dentro de estos oratorios hay dos cruces que representan a los descendientes de las personas que iniciaron la fiesta patronal y la construcción del chimal.
- Durante la mayordomía 2017-2018, la imagen de san Miguel se guardó en la capilla del mayordomo (capilla de los Pérez), en el barrio del Sabino. Suele depositarse frecuentemente en la capilla de los Luna.
- Se dice que esta capilla fue fundada por los primeros en celebrar la fiesta patronal en la comunidad. A la familia (familia de Santiago) relacionada con esta capilla se le atribuye mayor antigüedad, así como el inicio de la fiesta patronal son.
- La capilla a la que el entrevistado pertenece es la de San Diego, ésta se encuentra abandonada debido a que los familiares más cercanos a la capilla murieron.
- Las capillas tienen bastantes años de construcción. Dice que sus abuelos no sabían quiénes las construyeron. Es difícil decir quién edificó los oratorios.
- Las capillas de los otomíes son características de la región de Tolimán.
- Las visitas de las danzas se realizan en la capilla de Don Bato, primer oratorio del que tiene el recuerdo más antiguo.

- Los jóvenes no se interesan mucho por las capillas. Las personas mayores o las que han muerto son las que se interesaban más en conservar la tradición de las capillas. Estas personas solían dejar flores o velas para honrar el recuerdo de los antepasados.
- Todas las capillas de San Miguel son importantes, cada año se dejan ofrendas de flores en ellas.

Pinturas murales

- Las pinturas fueron restauradas por quienes protegen las capillas.
- Las personas que podrían estar interesadas en las pinturas murales de las capillas son las que están relacionadas con estos oratorios, los miembros de una familia que posee capillas con pintura mural.

NOMBRE: Paula Pérez Pérez

EDAD: 39

CARGO: ninguno

Fiesta patronal

- La fiesta patronal es muy antigua, dura tres meses iniciando en julio y terminando en septiembre.
- La entrevistada nunca ha participado en la fiesta. Dice que, de todas las comunidades, no todas participan en la fiesta.
- La fiesta ha crecido por que ha crecido la población. Ahora hay un grupo de danza propio de la comunidad que antes no existía, la danza de Diezmeros.
- Hay varias temporadas, la siembra comienza a principios de año. Se cosechan guayabas, cacahuete (tradicional), maíz y camote. A veces hay dos siembras, a principios y a finales de año (el calendario agrícola está relacionado con el calendario ritual de la comunidad).
- En la fiesta participan varias comunidades como la de Colón.
- San Miguel es el patrono de la región.
- Los cargos de la fiesta suelen durar más de un año.
- Tiene poco conocimiento de la fiesta patronal, sus participantes y símbolos.

Capillas familiares

- Pertenece a la capilla de La Cruz Antigua dedicada al culto de la imagen de la Virgen de la Concepción.
- La familia realiza celebraciones en la capilla sólo en navidad, ahí se rezan los rosarios.

<ul style="list-style-type: none"> • Su capilla no tiene un papel importante en la fiesta patronal. • La imagen de san Miguel se lleva a otras capillas, en donde hay danzas. • No ha entrado ninguna capilla con pintura mural. • No conoce el origen de las capillas de los otomíes.
<ul style="list-style-type: none"> • Pinturas murales • Dice que es importante saber sobre las pinturas, pero no se tiene la curiosidad. • No se habla de las pinturas murales. • Cree que el autor de las pinturas sabía de pintura y posiblemente recibió la misión de crear estas obras por parte del encargado de la capilla.
<p style="text-align: center;">NOMBRE: Aquilina Peña Don Diego</p> <p style="text-align: center;">EDAD: 67</p> <p style="text-align: center;">CARGO: ninguno</p>
<p>Fiesta patronal</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recuerda que de pequeña ya celebraban la fiesta a san Miguel arcángel. Percibe un cambio en la fiesta, considera que se ha prolongado ya que anteriormente comenzaba en agosto y terminaba en septiembre. Ahora dice que comienza en julio y termina en octubre. Cuando la fiesta termina se dan las cuelgas a los participantes. • Cada año hay un cambio en los mayordomos. Su marido llegó a tener un cargo hace algunos años. Menciona que cada uno de los barrios de la comunidad se encarga de organizar el festejo durante un año, la responsabilidad se pasa a otro barrio, el año siguiente. • En la fiesta participa todo el municipio porque es la fiesta más importante de la región. • Menciona que las danzas son muy antiguas. Los niños participan en ellas, aunque también algunos adultos. Inician en el mes de julio, danzando en la casa de los mayordomos hasta el 2 de octubre. • También ha visto las danzas de los apaches, cree que estas danzas dan más alegría a la fiesta patronal. Menciona la comunidad de san Pablo como una de las poblaciones en la que también se ejecutan las danzas de los apaches. Un integrante de su familia ha participado en éstas.
<p>Capillas familiares</p>

- Las capillas son importantes porque se guardan imágenes en ellas. La capilla a la que la interlocutora pertenece, es la capilla de la Peña, ubicada en el barrio de García. En este oratorio se venera a san Ramón a quien también se le hacen velaciones.
- La Nochebuena se celebra en las capillas, aunque ella ya no acude desde que tiene una imagen de la virgen María en su casa (esto indica que algunas personas acuden a las capillas para honrar a los santos de su devoción).

Pinturas murales

- Piensa que las pinturas murales les dan lujo a las capillas. Desconoce quienes las crearon, pero piensa que debieron ser los anteriores, los que vivían antes que ella. Desconoce cuándo se pintaron.
- Dice que no se habla mucho de las pinturas en la comunidad, pero le interesaría saber cómo se hicieron, por qué motivo, porque algunas pinturas se despintan y por qué otras no. Le interesaría saber para poder pintar su casa de manera semejante.

NOMBRE: Beatriz Jiménez Peña

EDAD: 50

CARGO: ninguno

Fiesta patronal

- En la fiesta patronal participan los *xitales* quienes buscan el sotol y ayudan en la construcción del chimal. Los *xitales* también hacen los bastones que son ofrendas que se depositan en las capillas.
- El recorrido de las danzas comienza en la iglesia de la comunidad, pasando por la capilla de la Villita, luego la de San Diego, el Sabio y Don Bato. Este recorrido puede variar dependiendo de la ubicación de la imagen de san Miguel. Los danzantes deben visitar la capilla donde se deposite la imagen.

B. PREGUNTAS⁵⁷⁴

TEMAS
Ritualidad en la comunidad (fiesta patronal)

⁵⁷⁴ Preguntas recuperadas de mi tesis de maestría (Medina, 2014: 30-33).

- ¿Cuál fue la primera ceremonia religiosa a la que fue?
- ¿Por qué fue?
- ¿Cuándo fue?
- ¿Con quién fue?
- ¿Qué pensó al respecto?
- ¿Qué otras ceremonias recuerda?
- ¿Cuándo se celebraban?
- ¿Con quién solía ir?
- ¿Qué hacían?
- ¿Dónde lo hacían?
- ¿Quiénes participaban?
- ¿Qué ceremonias se celebran ahora?
- ¿Cómo son ahora? ¿Por qué son así?
- ¿Cuándo se celebran?
- ¿Dónde?
- ¿Quiénes participan? ¿Por qué?
- ¿Cómo han cambiado?

Capillas familiares

- ¿Cuándo entró por primera vez a la capilla de los Luna?
- ¿Cómo era?
- ¿Por qué fue?
- ¿Con quién fue? ¿Quiénes iban a la capilla?
- ¿Qué hizo en la capilla? ¿Qué se hacían en la capilla? ¿Por qué lo hacían?
- ¿Qué pensó al respecto?
- ¿Qué recuerda de esa época?
- ¿Cómo era la comunidad en esa época?
- ¿Cómo vivía la gente?
- ¿A qué se dedicaban?
- ¿A quién recuerda y por qué?

- ¿Con qué frecuencia iba a la capilla?
- ¿Le explicaron qué era la capilla? ¿Qué le dijeron? ¿Quién le explicó?
- ¿Cómo es ahora la capilla?
- ¿Qué hacen ahora en ella? ¿Por qué?
- ¿Quiénes participan el día de hoy?
- ¿Cómo participan? ¿Qué hacen?
- ¿Han cambiado las capillas? ¿Cómo?

Pinturas murales

- ¿Qué pensó cuando vio por primera vez las pinturas de la capilla de los Luna?
- ¿A qué le recordaban las pinturas?
- ¿Las había visto antes? ¿Dónde? ¿Cuándo?
- ¿Le explicaron que significaban las pinturas? ¿Qué significaban? ¿Quién le explicó?
- ¿La gente hablaba de las pinturas?
- ¿La gente habla de las pinturas ahora? ¿Qué dicen?
- ¿Ha cambiado su interpretación?
- ¿Cuándo fue la primera vez que vio esta imagen? ¿Dónde?
- ¿Alguien trató de explicársela?
- ¿Qué ve ahora? ¿Qué cree que es?

RESPUESTAS⁵⁷⁵

NOMBRE: Cristina de Santiago

EDAD: 72

CARGO: ninguno

Ritualidad en la comunidad

- Recuerda la celebración de San Miguel desde que era pequeña.
- Venían las cuadrillas a ver al señor san Miguel en la capilla de los Luna.

⁵⁷⁵ Entrevistas y conversaciones recuperada de mi tesis de maestría (Medina, 2014:126-137).

- Los danzantes llegan el 26 de septiembre, toman la imagen de san Miguel y los llevan al atrio de la iglesia para presentarlo ante el chimal.
- Cada año se cambian los mayores en la cuadrilla de los danzantes. Además de éstos participan otros integrantes de la comunidad interesados en recibir la imagen de san Miguel en su casa. El recibimiento comprende dar de comer a los asistentes que siguen a la imagen en su camino por las diferentes casas a las que llega.
- Desconoce lo que significa el chimal, pero reconoce que tiene mucho tiempo (desde que era pequeña).
- En la fiesta se reunía toda la comunidad durante tres meses.
- Considera que las fiestas no han cambiado.

Capillas familiares

- Considera que las capillas datan de los antiguos, desconoce su fecha de construcción. Cree que fueron construidas por devoción de la gente. Una de las celebraciones importantes es el Nacimiento de Jesús.
- La primera vez que entró a la capilla fue cuando se casó a los 17 años. Cuando alguien se casaba la familia iba a entregar a la muchacha a la familia de su esposo dejando el ramillete de bodas en la capilla de su marido. A la ceremonia asistía la familia de los recién casados.
- La celebración de la navidad es un evento importante en la capilla. Se reparte café y aguinaldo a los asistentes quienes, en su mayoría, son integrantes de la familia. También había posadas a la Virgen.
- Doña Cristina considera que las ceremonias no han cambiado a pesar de que los jóvenes han dejado de participar en ellas a excepción de los que viven fuera de la comunidad quienes sí participan en la fiesta a San Miguel.

Pinturas murales

- Reconoce a la Virgen y a san José en las pinturas.
- Se refiere a las pinturas como: “la pintura más buena que había antes”.
- La gente decía que estaba bien la pintura.
- Señala la restauración de las pinturas como consecuencia del deterioro producido por la humedad. Menciona: “Se manchó tantito”.

NOMBRE: Susana Pérez

EDAD: 68

CARGO: ninguno

Ritualidad en la comunidad

- Los cargueros al no tener capilla depositan la imagen de san Miguel en la capilla de los Luna. Los cargueros también se encargan del levantamiento del chimal.
- La fiesta de San Miguel comienza en junio, época en la que la imagen del santo es llevada a las diferentes casas de los integrantes de las danzas a quienes se les otorga un orden por medio de números.
- Existen cuatro mayores de danza. En las danzas se visten unos de rojo y otros de azul.
- Recuerda que anteriormente el chimal se levantaba en la comunidad de Peña Blanca.

Capillas familiares

- La primera vez que asistió a la capilla fue el día de su boda. Otra ceremonia importante fue la celebración del 24 de diciembre en donde reparten café, dulces y se rompe la piñata entre los asistentes que son en su mayoría integrantes de la familia Luna. Los padrinos del niño Dios son los encargados de llevar los dulces.
- Reconoce la celebración de Todos los Santos.
- Menciona el hecho de que la capilla ha sido arreglada. Recuerda a la investigadora Chemín quien trabajó un tiempo en la capilla de los Luna al igual que en otros oratorios de la comunidad.
- No muestra interés en la capilla y reconoce que sus padres nunca le hablaron de estos oratorios.
- Las ceremonias de la capilla no han cambiado. Todos los que quieran participar en las celebraciones efectuadas en la capilla pueden hacerlo. Éstos pueden arrullar al niño Dios.

Pinturas murales

- Comenta que las pinturas son muy antiguas, se pregunta cómo la gente de antes había podido construir eso sin tener estudios. Cómo habrán hecho las pinturas.
- No reconoce ningún elemento familiar en las pinturas.
- Le llama la atención los colores de las pinturas.
- Le llamó la atención la pintura de san Felipe de Jesús, preguntó quién era.
- Le explicaron algunos elementos como el sol.

<p style="text-align: center;">NOMBRE: Rafael Luna</p> <p style="text-align: center;">EDAD: 53</p> <p style="text-align: center;">CARGO: ninguno</p>
<p>Ritualidad en la comunidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • Las celebraciones de la comunidad no han cambiado. Los cargueros se encargan de la imagen, lo llevan a diferentes casas las cuales tienen un orden numérico. • Desde hace cuatro años no se ha cambiado el cargo en las danzas, este cargo se adquiere voluntariamente. • Hay dos imágenes de san Miguel, uno perteneciente a los cargueros y otro a los danzantes. • Existen cinco cuadrillas de danzantes: el Molino, la Loma y Casas viejas, no recuerda el resto. • Identifica en las danzas los personajes españoles e indios. • Hay una tradición de llevar los vestidos para las danzas a las faldas del cerro. Por tal motivo, los danzantes se visten en el camino tradicional a través del cual se llegaba al lugar donde se colocan la indumentaria. • Las danzas duran gran parte del día y representan la guerra entre españoles e indios. • Desconoce el significado del chimal.
<p>Capillas familiares</p> <ul style="list-style-type: none"> • Menciona que restauraron la capilla hace unos años. • Comenta la celebración que se realiza el 24 de diciembre, en la capilla. En la celebración se reza aproximadamente dos horas, después se reparte la comida entre los asistentes.
<p>Pinturas murales</p> <ul style="list-style-type: none"> • Desconoce el significado y origen de las pinturas. Nunca preguntó por ellas.
<p style="text-align: center;">NOMBRE: José Luna Pérez</p> <p style="text-align: center;">EDAD: 29</p> <p style="text-align: center;">CARGO: ninguno</p>
<p>Ritualidad en la comunidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los cargueros son cuatro y se encargan del chimal, lo decoran y levantan cada año, también se les llama mayordomos. Además de los mayores hay más gente que se involucra en las

festividades de la comunidad con una responsabilidad menor. La fiesta de San Miguel inicia el 27 de septiembre.

- En la tradición que existan dos imágenes de san Miguel, uno permanece en la iglesia bajo el cuidado de los integrantes del comité de la iglesia, mientras que la otra imagen permanece en la capilla el día 27 bajo el cuidado de los cargueros, este día las cinco cuadrillas de danzantes van a tocar música en la capilla de los Luna.
- Las cuadrillas de danzantes están compuestas por cinco mayores encargados de realizar la fiesta de San Miguel durante tres meses. Pasan de casa en casa con la imagen y se da de comer mole a los asistentes. Las cuadrillas vienen de San Miguel, El Molino, La Loma, Casas Viejas.
- La fiesta de San Miguel inicia con velaciones al santo donde se hacen ofrendas con hoja de sotol, se reza, se canta y se reparte comida.

Capillas familiares

- No hablaba nunca con sus abuelos ni padres sobre el origen de las capillas. Comenta que ha preguntado a don Erasmo el origen de las capillas, éste le ha dicho que las capillas fueron construidas para inculcar la religión a los otomíes que vivían en la comunidad.
- Muchos no creen en lo que dice don Erasmo, pero éste menciona que las capillas se construyeron en los lugares donde se establecían familias muy extensas y con más dinero.
- En la comunidad hay capillas que son más importantes a causa de las pinturas. Menciona la capilla de San Diego y Don Bato. Casi todas las capillas celebran la navidad.
- Los cargueros del chimal guardan la imagen de san Miguel en la capilla. Gobierno del Estado restauró la capilla y construyó la barda que cerca la propiedad. Dentro de las ceremonias celebradas en la capilla menciona el festejo de la navidad.

Pintura murales

- Sus padres y abuelos no les hablaban de las pinturas.
- La gente observa las pinturas, pero no dan mayor importancia.
- Las pinturas retratan la historia. Identifica el bautizo de Jesús, el Nacimiento de Jesús y un ángel.
- Una vez don Erasmo le comentó sobre la historia de las pinturas, pero ya no recuerda lo que le dijo. Muestra cierta desconfianza en la información dicha por don Erasmo; menciona que al ser mayor “uno no sabe si lo que dice es real o se lo inventa”.

<ul style="list-style-type: none"> • Identifica en las pinturas a un integrante de la danza que lleva en las manos la sonaja y el abanico. • Este tipo de pinturas sólo se pueden encontrar en las capillas de San Miguel. • No conoce historias que expliquen las pinturas.
<p>NOMBRE: Liliana Tecozautla Jiménez</p> <p>EDAD: 26</p> <p>CARGO: ninguno</p>
<p>Ritualidad en la comunidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los <i>xita</i> son cargueros cuya responsabilidad en las celebraciones del santo patrono es menor. • Menciona igualmente que Las cuadrillas vienen de San Miguel, El Molino, La Loma, Casas Viejas. • La fiesta de San Miguel inicia a principios de julio.
<p>Pinturas murales</p> <ul style="list-style-type: none"> • Identifica en una de las pinturas el abanico utilizado por los integrantes de las danzas. • Identifica el género de dos pinturas que representan los danzantes en las celebraciones a san Miguel.
<p>NOMBRE: Silvestre Basaldúa</p> <p>EDAD: 67</p> <p>CARGO: mayor de las danzas</p>
<p>Ritualidad en la comunidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • La función de un mayor es organizar su cuadrilla de números o personas. Cada mayor tiene siete números o casas por donde pasa la imagen de san Miguel durante las celebraciones. Cada número o persona debe recibir y alimentar en su casa a los asistentes que acompaña a la imagen. • Los mayores se organizan por jerarquías; en primer lugar, está el Monarca y después el Chimal seguido de Cortés, cargo que desempeña don Silvestre. • En las danzas hay indios y españoles, éstos realizan una escenificación al buscar los vestidos en las faldas del cerro que era el camino que originalmente tomaban para llegar al lugar donde conseguían la indumentaria para las danzas. • Las danzas se componen de cuatro mayores o <i>xita</i>; éstos últimos se encargan de recaudar la cooperación de los números o personas para armar el castillo para las fiestas.

- Como creyentes en Cristo, la Iglesia les dice que no deben creer en brujos.
- Comenta que don Erasmo suele contar cosas que no sucedieron.
- Las celebraciones han cambiado. Anteriormente los gastos de la fiesta eran menores porque no asistía mucha gente y en ocasiones no se les daba de comer. Actualmente a todos los asistentes a la fiesta se les alimenta.
- Cortés es el líder de los españoles en las danzas mientras que el Monarca es el líder de los indios.
- Las cuadrillas de danzantes vienen de Higueras, La Loma, Casas Viejas, el Molino y San Miguel.
- Cada cuadrilla de danzante tiene una imagen de san Miguel.

Capillas familiares

- En la comunidad las familias hacían una capilla para toda la descendencia y la nombraban con el apellido de la familia.
- En la capilla se deposita la imagen de san Miguel. La imagen fue donada a la capilla de los Luna hace unos años.

Pinturas murales

- Al preguntar por las pinturas de la capilla, recuerda elementos como los colores.
- Antes, las pinturas de todas las capillas estaban diseñadas con oro.
- Menciona que al restaurar las capillas las personas encargadas removieron el oro de las pinturas.
- Reconoce que las pinturas tienen un significado, pero no recuerda cuál.
- Quienes conocían el nombre y significado de las pinturas ya no viven.
- Comenta que los Luna no quieren dar información.

NOMBRE: Marcelina Ledesma

EDAD: 69

CARGO: ninguno

Ritualidad en la comunidad

- Menciona que don Erasmo tiene libros con información que podría ser útil.
- Comenta que la fe a san Miguel ha crecido.
- Las oraciones que se dicen durante las danzas las conocen sólo los danzantes. En las danzas el vencedor es Cortés, quien derrota al Monarca y a los indios.

- La festividad a san Miguel dura tres meses, de lunes a sábado, siendo el domingo día de descanso.
- Desconoce el significado del chimal. Menciona que cada elemento del chimal tiene un significado.

Pinturas murales

- Identifica la vestimenta de una figura como la indumentaria de los indios; reconoce el abanico y el sumador.
- El abanico se agita representando el comienzo de la guerra entre españoles e indios.
- El ahumador se utiliza para enviar el incienso al cielo y para venerar las imágenes.
- Las pinturas las hacían con material que valía mucho, esto lo supo porque lo vio en algunos libros.
- La capilla de Don Bato y las Águilas, tienen pinturas similares, recuerdan varias de las figuras de estas capillas.

NOMBRE: Erasmo Sánchez

EDAD: desconocida

CARGO: cronista y antiguamente mayordomo

Ritualidad en la comunidad

- Comenta ser la séptima generación de la raza chichimeca del cantón.
- Originalmente la indumentaria de los danzantes era de piel.
- En 1720 llegó a la comunidad un sacerdote con la imagen de san Miguel, esto originó la creación de los cargueros organizados del mayordomo 1 al 10, y la *tenanche* (mujeres) del número 1 al 10.
- Cada Carguero guardaba la imagen de san Miguel en su casa debido a que aún no se construía la iglesia de la comunidad. El sacerdote iba a las casas para realizar la celebración, dar misa y bautizar a la gente que acudía y que aún no recibí dicho sacramento.
- El mayordomo número 1 se encargaba de la imagen y de organizar a la gente en las festividades.
- En un inicio los mayordomos poseían gran autoridad debido a que no existía en la comunidad una autoridad pública que rigiera el lugar.

- El chimal fue adornado con los elementos que se encontraban en la comunidad. El chimal representa a Cuauhtémoc.
- El pan al centro del chimal representa la ostia.
- Los danzantes visitan la capilla de San Diego, Las águilas y Don Bato.
- El oratorio de Don Bato representa el principio de todo.

Capillas familiares

- Las capillas fueron construidas por las mismas familias orientadas por el sacerdote. Junto con estos oratorios se construyeron pequeños nichos llamados calvarios que representaban el cimiento de la descendencia.
- Los sacerdotes evangelizaban a la gente por medio de la construcción de las capillas.
- Existen documentos que explican la fundación de los oratorios.
- El fraile contaba la vida de los santos a manera de ejemplo para poder llegar a la santidad. Cada capilla tiene un santo que la representa.
- La capilla de los García: san Nicolás.
- La capilla de los Pérez: san Lázaro (protector contra el veneno de víbora).
- La capilla de los Luna: de la Cruz.
- La capilla de San Diego: La pasión de Cristo.
- San Miguel tiene sesenta y cinco capillas.
- Las ceremonias son: la celebración del Nacimiento de Jesús realizada en todas las capillas, las celebraciones en honor a una imagen o santo, y la celebración del día de muertos donde se hacía el ofertorio de los difuntos. En la celebración de difuntos se colocan los objetos que comían los antepasados chichimecas.
- Las celebraciones no han cambiado con los años.
- Para orar, la gente acudía a la capilla más cercana dependiendo del barrio donde vivían. En el barrio de García se reunían en la capilla de Don Bato, en Los Reséndiz venía gente del barrio de Don Lucas, y en el centro la gente acudía a la capilla de los Luna y San Diego.
- Durante la semana santa, la procesión recorre la comunidad cargando la imagen del nazareno y partiendo de la capilla de Bato.

- Señala a la descendencia de “La Cruz” como fundadora de la capilla de los Luna. Posteriormente paso a ser propiedad de la familia Luna gracias a una nieta de parte materna emparentada con la familia fundadora.
- La capilla fue construida en el año de 1812. La importancia de la capilla radica en recordar a los fundadores de una familia.
- Durante la fiesta de San Miguel los danzantes van a la capilla.

Pinturas murales

- El sacerdote explicaba los pasajes bíblicos a la gente a través de las pinturas, por ejemplo, el Nacimiento de Jesús.
- Los ángeles músicos tocaban sus instrumentos para celebrar el acontecimiento.
- No identificó las pinturas mostradas.
- En las pinturas, las figuras identificadas como danzantes portan la indumentaria original cuyas características se ven influenciadas por la cultura chichimeca.
- Las pinturas de la capilla son muy similares a las representaciones pictóricas de una iglesia en España.
- Las imágenes del sol, la luna y las estrellas servían al sacerdote para explicar la astronomía a los devotos (la información la obtuvo de su tío José Regino Luna, quien poseía la información escrita en otomí sobre pergaminos de piel).
- La pintura la preparaban con leche, miel y baba de nopal.
- Los chichimecas eran los que pintaban los muros por orden de los sacerdotes.
- Los cuatro puntos cardinales es una representación importante. Adoraban en el norte la entrada del viento, en el sur la entrada del temporal, en el oriente el Sol y en el poniente el río Zamorano.
- Con la evangelización el simbolismo de los puntos cardinales se readaptó al cristianismo. El norte como el Padre eterno, el sur como san Miguel arcángel, el oriente como el arcángel san Gabriel, poniente como san Rafael arcángel.
- La cruz representa el buen temporal.

Las pinturas en algunas capillas muestran que en dichos recintos se llevaba a cabo el adoctrinamiento en la religión católica.

NOMBRE: Anselmo Luna

EDAD: se desconoce

CARGO: mayordomo y apoyo en la fiesta patronal

Ritualidad en la comunidad

- Los mayordomos y las *tenanche* están integrados por quince números o participantes en la fiesta de San Miguel.
- Existe otra mayordomía del chimal integrada por cinco o seis participantes.
- El trabajo de los mayordomos es organizar el grupo para realizar las actividades correspondientes a la celebración de San Miguel, la recaudación de dinero, organización de eventos, etcétera.
- Recuerda las celebraciones de las danzas y el levantamiento del chimal. Menciona que el chimal se encontraba originalmente en la casa del mayordomo encargado en ese momento.
- El chimal es un símbolo al cual acudía la gente a rezar y agradecer a Dios los favores recibidos.
- Las celebraciones han sufrido cambios en algunos de sus participantes. Los músicos al morir no suelen dejar sucesor para el cargo. Otro cambio se observa en la cantidad de asistentes a las festividades; antes había abundancia en los alimentos, actualmente no son suficientes. Estos cambios radican en las labores desempeñadas por las personas que organizan parte de la fiesta.

Capillas familiares

- Todas las capillas celebran el 24 de diciembre. En cada capilla hay pequeñas diferencias en la celebración, este es el caso de la comida la cual puede ser mole, pan, chocolate, etcétera.
- Existen algunas capillas abandonadas y deterioradas como consecuencia de la migración y el poco interés de la familia.
- Menciona la celebración del Nacimiento del Niño Jesús el 24 de diciembre. A pesar de que esta celebración ha cambiado poco con los años se pueden observar modificaciones del padrino que se asigne al niño Dios. Los dueños de la capilla ofrecen comida como café, chocolate, ponche, pan y tamales a los asistentes.
- A los padrinos les ofrecen comida en agradecimiento por cuidar al Niño Jesús.
- La celebración de Todos los Santos en la que se colocan ofrendas a los difuntos de la familia, es importante para la capilla. También lo son las velaciones de los integrantes de la familia que

han muerto. Los integrantes de otras familias vienen a la capilla de los Luna para participar en las ceremonias.

Pinturas murales

- Sus padres y abuelos no le hablaban de las pinturas.
- Puede identificar algunas figuras como la de san Miguel arcángel, el bautizo de Jesús, Dios Eterno, ángeles con incensarios, san José, la Virgen María, san Rafael y el arcángel san Gabriel.
- En las bóvedas identifica ángeles chichimecas.
- Reconoce elementos como la luna, el Nacimiento de Jesús, la ascensión de la Virgen María y las estrellas.
- Es importante mencionar que esta información le fue proporcionada por Chemín.
- Los indios y españoles de los danzantes fueron identificadas por los elementos de la sonaja y el abanico en cada mano. Esta fuente de información procede de la misma comunidad.
- Las pinturas varias de acuerdo a cada capilla.